

Die Entwicklung des Frauenbildes im Science-Fiction-Film

Eine Analyse anhand ausgewählter Beispiele

Diplomarbeit

im Fach

Medienwissenschaft

Studiengang Öffentliches Bibliothekswesen
der

Fachhochschule Stuttgart - Hochschule für Bibliotheks- und Informationswesen

Corona Kast

Erstprüfer: Prof. Dr. Manfred Nagl
Zweitprüfer: Prof. Dr. Horst Heidtmann

Angefertigt in der Zeit vom 12. Juli 1999 bis 10. Oktober 1999

Stuttgart, Oktober 1999

Inhaltsverzeichnis

I.	Vorwort.....	S. 1
II.	Kurzer geschichtlicher Abriss	S. 3
III.	Exkurs: Sigmund Freud und die Weiblichkeit	
IV.	Frauenbilder des Science - Fiction - Films	
1.	Weiblichkeit als homologe Maskierung - Die Frau als "Hausfrau, Mädchen, schmückendes Beiwerk.....	S. 9
1.1	Metropolis (1925/27)	S. 9
1.2	Die Frau im Mond (1928/29)	S.12
1.3	Flash Gordon (1936)	S.14
1.4	The Thing from Another World (1951)	S.16
2.	Überhöhte Fetischträgerinnen - Die Frau als Sexsymbol	S.18
2.1	Creature from the Black Lagoon (1954)	S.19
2.2	Barbarella (1967)	S.22
2.3	Alraune (1918/19/27/30/52)	S.24
3.	Negation des Weiblichen - Die Emanzipation der Frau.....	S.26
3.1	Alien (1979)	S.27
3.2	Blade Runner (1982)	S.34
3.3	Aliens (1986)	S.38
3.4	Alien 3 (1991)und Alien 4 (1997)	S.41
3.5	Terminator 2 - Tag der Abrechnung (1991)	S.43
V.	Zusammenfassung/Stellungnahme	S.44
	Literaturverzeichnis	S.52

Abstract

Anhand ausgewählter Beispiele bekannter Science-Fiction-Filme wird versucht, die Entwicklung des Frauenbildes innerhalb des Genres darzustellen. Ein kurzer Exkurs über die Weiblichkeit in der Freudschen Theorie erleichtert den Einstieg in die Interpretation der jeweiligen Filme.

Im Mittelpunkt stehen die Filme „Alien“ (1979) und „Blade Runner“ (1982), sowie „Creature from the black lagoon“ (1954).

Ein Rückblick in die Stummfilm-Ära, mit Filmen wie „Metropolis“ und „Frau im Mond“, zeigt wie sich die Rolle, bzw. die Darstellung der Frau im Laufe der Jahre verändert hat

Es wird deutlich, daß die Entwicklung des Frauenbildes im Science-Fiction-Film noch lange nicht abgeschlossen ist, vorallem was die Interpretation und die latente Ebene der Filme anbelangt.

Schlagwörter: Science Fiction; Film; Frauenbild; Psychoanalyse; Freud, Sigmund

I. Vorwort

Der Science-Fiction-Film, eine Herausforderung für Tricktechniker und Maskenbildner, war schon immer ein Spiegelbild gesellschaftlicher Ängste und Träume. Er hat dazu beigetragen, den Sinn für das Wunderbare und die Macht der Fantasie zu erhalten, ebenso wie er kollektive Neurosen und aggressive Propaganda transportierte. Der Science-Fiction-Film gilt als direktes Echo gesellschaftlicher Ideen und Wirklichkeiten. Erkennt man den ideologischen Diskurs in den anderen Genren erst bei näherem Betrachten, liegt beim Science-Fiction-Film die politische Botschaft schon an der Oberfläche. Er behandelt verschlüsselt unsere Vorbehalte gegenüber der gesellschaftlichen Entwicklung auf konservative und reaktionäre Weise.

"Es treten aus dem Spiel mit dem Unbekannten jene grundlegenden Konflikte zu Tage, die in der Literatur gerne als der Kampf zwischen Vernunft und dem Irrationalen beschrieben werden. Das Spekulative findet leicht seinen Weg zum Unheimlichen, Bedrohlichen und materialisiert Ängste, die vielleicht auch Wünsche sind. Projektionen geraten zu übertriebenen Formen, vor allem Aliens entsprechen oft den jeweiligen gesellschaftspsychologischen Strömungen. Aus dem Zusammenspiel von vor allem technischem Fortschritt und psychischer Dimension sind unterschiedliche Gesellschaftsentwürfe entstanden, die im historischen und lokalen Zusammenhang zu verstehen sind. Der Science-Fiction-Film ist ein "Parasit" der bürgerlichen Gesellschaft, der jene Träume zeigt, die sie zur Kompensation ihrer Selbstverfremdung braucht."¹

Das Science-Fiction-Genre ist, wie sein verwandtes Genre - der Horrorfilm - das typische Genre um Unterschiede zu verarbeiten. Unterschiede zwischen Menschlichem und Unmenschlichem. Aber der Science-Fiction-Film ist auch durch Feminismus und sexuelle Orientierungen geprägt. Er konstruiert bewusst und unbewusst neue Kategorien von Männlichkeit/Weiblichkeit und Vaterschaft/Mutterschaft durch die Verschiebung des zweideutigen, und sich widersprechenden sexuellen Status auf den Roboter, das Alien, das Monster oder andere futuristische Szenarien.

Menschliche Sexualität und Frauen als Repräsentantinnen der selben, wurden in der von Männern dominierten, "action"-orientierten Erzählweise des amerikanischen Science-Fiction-Films seit jeher unterdrückt. Mehr als jedes andere Genre verleugnet der Science-Fiction-Film die Erotik. Sex und Science-Fiction-Film stellt eine negative Kombination dar, was dazu führte, dass Sex im Genre kaum oder sehr selten dargestellt wird.

Erotisch attraktive Frauen sind nur im Verhältnis zu Aliens oder als Teil der bösen Mächte dargestellt

¹ Menningen, Jürgen; Mythos und Kolportage; Nr. 54; Köln, 1967.

Im Science-Fiction-Film finden sich immer wieder Mythen des Fantasy- und Horrorfilms in technologisch abgewandelter Form. So z.B. Hexen, also dämonische Frauen, Tiermenschen, oder der künstliche Mensch. Immer wiederkehrendes Bild ist die zerstörerische Kraft weiblicher Erotik.

Betrachtet man also die Entwicklung des Frauenbildes über die Jahre hinweg, kristallisieren sich drei verschiedene Arten besonders heraus. In dieser Ausarbeitung werden diese drei Frauenbilder anhand von ausgesuchten Beispielen aus verschiedenen Jahren des Science-Fiction-Films, verdeutlicht.

Zunächst aber soll, nach einer kurzen geschichtlichen Übersicht, die Rolle der Weiblichkeit im Sinne von Sigmund Freud erläutert werden, da die psychologischen Deutungen Freuds im Science-Fiction-Film die Grundlage für die meisten, so auch für diese Interpretationen, sind.



II. Kurzer geschichtlicher Abriß

Mit "Le Voyage dans la Lune" drehte George Méliès 1902 den ersten Science-Fiction-Film. Dabei trat er bereits den für den unterhaltsamen Science-Fiction-Film typischen Schnittpunkt von Fantasischem, Komischem und Erotischem.

Im 19. Jahrhundert glaubte die westliche Zivilisation alles über die Frau zu wissen: Sie ist gefühlsbetont, verletzlich, passiv und dem Herd zugeneigt. Im Science-Fiction-Film hingegen geht es um Abenteuer, den Vorstoß ins Unbekannte, Krieg, Naturwissenschaften, usw. So mussten die Hauptrollen in solchen Szenarien natürlich mit Männern besetzt sein. Diese Einstellung änderte sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts, wenn auch sehr zögerlich.

In den zwanziger Jahren wehrt sich die Frau nicht, sondern der männliche Held rettet sie.

In den dreißiger Jahren war der Frauenhass der Amerikaner besonders ausgeprägt, was sich auch in den Filmproduktionen dieser Jahre niederschlägt. Wie im Film Noir ist die Frauenfeindschaft im Kino

dieser Jahre stark verbreitet. Wesentliche Aussage ist immer: Alles Fremde ist erotisch und (deshalb) gefährlich.

Anfang der sechziger Jahre kommt Star Trek mit einer Geschichte der raschen Emanzipation der Frau in populären Abenteuergeschichten, indem Lieutenant Uhura von einer schwarzen Frau gespielt wird.

In den achtziger Jahren ist dann ein Wechsel angesagt:

Helen Slater (Supergirl) mimt eine schlagkräftige Heldin. Ein halbes Jahrhundert nach Dale Arden (Flash Gordon) klammert sich eine Sigourney Weaver in Alien nicht mehr an einen rettenden Männerarm, sondern schwingt eine dicke Kanone, rettet ein Kind und sich selbst, trägt Stiefel ohne Kinkerlitzchen und einen Overall, der praktischer als der Minirock von Dale, aber nicht so modisch ist. Eben eine echte Heldin.

III. Sigmund Freud und die Weiblichkeit

Nach Freud ist die Unterscheidung männlich/weiblich keine psychologische. Wenn man sagt "männlich", meint man in der Regel "aktiv", während man unter "weiblich" "passiv" versteht. Allerdings merkt man bald, dass diese Unterscheidung nicht ausreichend ist, dass es unzureichend ist, das männliche Benehmen durch Aktivität, das weibliche durch Passivität zu kennzeichnen. Frauen können große Aktivität nach verschiedenen Richtungen entfalten, Männer können nicht mit ihresgleichen zusammenleben, wenn sie nicht ein hohes Maß von passiver Gefügigkeit entwickeln. Die Weiblichkeit lässt sich psychologisch nur durch die Bevorzugung passiver Ziele charakterisieren.

Die dem Weib konstitutionell vorgeschriebene und sozial auferlegte Unterdrückung seiner Aggression begünstigt die Ausbildung starker masochistischer Regungen, denen es gelingt, die nach innen gewendeten destruktiven Tendenzen erotisch zu binden. Damit ist der Masochismus etwas echt Weibliches. Allerdings kann auch die Psychologie das Rätsel der Weiblichkeit nicht lösen, auch wenn man die Entwicklung der Geschlechter von klein auf analysiert.

Das kleine Mädchen ist in der Regel weniger aggressiv, trotzig und selbstgenügsam, es scheint mehr Bedürfnis nach Zärtlichkeit zu haben, und ist damit abhängiger und gefügiger. Man hat auch den Eindruck, dass kleine Mädchen intelligenter und lebhafter sind als gleichaltrige Knaben. Im Verlauf der Entwicklung erkennt das Mädchen seinen Penismangel, unterwirft sich ihm aber keineswegs leichthin. Das Weib anerkennt die Tatsache seiner Kastration, und damit auch die Überlegenheit des

Mannes, und seine eigene Minderwertigkeit, sträubt sich aber gegen diesen unliebsamen Sachverhalt. Mit dieser Einsicht geht eine große Entwertung der Weiblichkeit einher. Aufgrund dessen entwickelt sie einen Penisneid. Allgemein wird deshalb behauptet, dass Neid und Eifersucht im Seelenleben der Frauen eine noch größere Rolle spielen, als bei Männern. Erst der Entwicklungsschub, der die phallische Aktivität aus dem Weg räumt, ebnet den Weg zur Weiblichkeit. Die richtige weibliche Situation ist aber erst hergestellt, wenn sich der Wunsch nach dem Penis durch den nach einem Kind ersetzt, das Kind also nach alter symbolischer Äquivalenz an die Stelle des Penis tritt. Die zweite mögliche Reaktion auf die Entdeckung der weiblichen Kastration, ist die Entwicklung eines starken Männerkomplexes.

Immer aber ist die Entfaltung der Weiblichkeit der Störung durch die Resterscheinungen der männlichen Vorzeit ausgesetzt.

Die sexuelle Frigidität des Weibes ist ein ungenügend verstandenes Phänomen. Wir schreiben der Weiblichkeit ein höheres Maß von Narzissmus zu, so dass geliebt zu werden dem Weib ein stärkeres Bedürfnis ist, als zu lieben. Die körperliche Eitelkeit des Weibes lässt sich auf den Penisneid zurückführen, da die Frau ihre Reize als späte Entschädigung für die anfängliche sexuelle Minderwertigkeit höher einschätzt. Die Scham, die als eine äußerst weibliche Eigenschaft gilt, beruht auf der ursprünglichen Absicht, den Defekt des Genitales zu verdecken. Ihre sozialen Interessen sind schwächer, und ihre Fähigkeit zur Triebsublimierung geringer. Häufig erschreckt auch die psychische Starrheit und Unveränderlichkeit.

Eine Anzahl von weiblichen Wesen bleibt in der ursprünglichen Mutterbindung stecken, und bringt es nie zur richtigen Wendung zum Manne hin. Die präödpale Phase des Weibes hat somit eine besondere Bedeutung. Die Phase der Mutterbindung weist eine Beziehung zur Ätiologie der Hysterie auf. In dieser Mutterbindung steckt der Keim der späteren Paranoia der Frau.

Freud lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass Weiblichkeit im Unterschied zur Männlichkeit Ergebnis einer Konstruktion ist, also aufgebaut werden muss. Männlichkeit ist im Freudschen Reifungsmodell das Primäre, aber nur Männern Bleibende. Das Rätsel der Weiblichkeit entzog sich als "dark continent" der Psychologie, ist daher nur lückenhaft erforscht. Auch vom Geschlechtsleben des kleinen Mädchen ist nur wenig bekannt, da das weibliche Geschlechtsglied keine Rolle spielt. Es wird erst später entdeckt, weshalb sich alles Interesse auf das männliche Glied richtet.

Freud versichert stets, dass Weiblichkeit gleich Kastriertheit sei. Bedingung der Weiblichkeit für Freud ist die Penislosigkeit. Da diese aber angeboren ist, steht diese eigentlich der Freudschen These von der ursprünglichen Männlichkeit entgegen. Weiblichkeit taucht, geprägt durch die Vorstufen, die zu ihr führen, als entsexualisiertes Gebilde auf. Wo Freud remythologisierend der Spur

männlicher Träume folgt, wird die Weiblichkeit zu einer von Mord und Kastrationsgelüsten untrennbaren Liebesgabe.

Zunächst war Freud der Ansicht, dass die weibliche Frigidität nicht primär konstitutionell bedingt, sondern vorwiegend als akzidentiell akquirierte zu betrachten sei. Später vertrat er die Hypothese, dass weibliche Frigidität in einem organisch bedingten allgemeinen weiblichen Abwehrstreben begründet sei.

Freud totalisiert damit ein Modell, das die gesellschaftliche Unselbständigkeit der Frau, ihre Einzwängung in Erwartungsverhalten und eine passive Rolle zeigt. Für Freud findet niemals die Frau zum Mann, sondern er den Weg zur Frau, und zwar aus dem Grund, dass die Beeinflussung des Ichs durch das Sexualobjekt besonders häufig bei Frauen vorkommt, also für die Weiblichkeit charakteristisch ist.

Die omnipotente Weiblichkeit erweist sich als die Kehrseite der kastrierten. Sie basiert auf dem männlichen Neid auf die Frauen, der ödipalen Mutterbindung (Identifizierung mit der Mutter). Die Unheimlichkeit der Frauen, oder deren Erniedrigung zeugt von einer Ambivalenz, in der Attraktivität und Grauenhaftigkeit sich vereinen. Die Ablehnung der Frau durch den Mann signalisiert, dass dieser entweder den Kastrationskomplex oder den Ödipuskomplex in seiner kindlichen Entwicklung nicht überwunden hat.

Das Selbstverständnis der Freudschen Weiblichkeitstheorie besteht nicht in der Beschreibung, "was das Weib ist", sondern "wie sich das Weib aus dem bisexuell veranlagten Kind entwickelt". Die Konstruktion der Weiblichkeit als Kastriertheit in der psychoanalytischen Theorie Freuds ist ein Symptom nicht nur einer rudimentär gebliebenen Weiblichkeitskonstruktion, sondern einer im Ansatz stecken gebliebenen Theorie des Geschlechterverhältnisses. Der Penisneid ist nicht wie laut Freud "Annahme" der Kastriertheit, sondern Protest gegen dieselbe. Abgewehrt wird im Penisneid eine Weiblichkeit, die zugleich durch den Verzicht auf libidinöse Triebziele und durch die "Annahme" der Kastration bestimmt sein soll. Er ist also praktischer Widerpart gegen Freuds theoretische Bestimmung der Weiblichkeit als Kastriertheit.

Die erwachsene Frau hat laut Freud nur folgende Möglichkeiten: entweder sie hält an der klitoralen Befriedigung fest, lehnt die Mutter ab und wird homosexuell, oder aber sie lehnt die Mutter nicht ganz ab, identifiziert sich mit ihr und wird heterosexuell oder neurotisch. Der geringe Schaden, verbleibt die Frau in der femininen Ödipuseinstellung, beeinträchtigt laut Freud den Sinn der Gerechtigkeit. Die neidischen und eifersüchtigen Neigungen der Frau werden verstärkt. Die von einem den Penisneid kompensierenden Narzissmus gespeiste Eitelkeit und Scham der Frauen macht die Attraktivität der Frau aus, die den Mann anlockt.

Sigmund Freuds Schrift "Das Unheimliche" stützt den Zusammenhang zwischen den Vorstellungen von Weiblichkeit und monströser Fantasieproduktion.

Unheimliche Gefühle (vertraut und doch geheim) treten auf, wenn verdrängte Komplexe oder primitive Überzeugungen aufgerufen werden. Dieses beunruhigende Vertraute wird vom Subjekt als Fremdes und Dämonisches fantasiert. Hervorgerufen wird dies bei Prozessen an der Nahtstelle von Symbolischem und Organischen, dem Trieb, oder bei Konfrontation mit dem Tod, oder beim Anblick des Ursprungs des Fremden, in diesem Fall dem weiblichen Genital.

Es kommt oft vor, dass neurotische Männer erklären, das weibliche Genital sei ihnen etwas Unheimliches. Diese Triebangst berührt die Konfrontation mit Gebürtlichkeit und Sterblichkeit. Die Wahrnehmung weiblicher Differenz resultiert in der Ausschaltung ihrer bedrohlichen Potenz, bzw. deren fantasmatischer Umgestaltung.

Susan Lurie widerlegt die Freudsche Theorie, indem sie behauptet, dass der kleine Junge keinesfalls entsetzt ist, dass seine Mutter kastriert ist, sondern dass sie es ganz offensichtlich nicht ist. Sie ist nicht so beeinträchtigt, wie er es wäre, wenn ihm der Penis genommen würde. Das Bild der Frau als kastrierter Mann ist eine Wunschvorstellung der kindlichen Vorstellungskraft: Sie denken, die Frau ist, was ein Mann ohne Penis wäre, hilflos, ihrer/seiner Sexualität beraubt, ungeeignet.



Sigmund Freud

IV.1 Weiblichkeit als homologe Maskierung

- **Die Frau und das Klischee der Hausfrau, der Mutter, des Mädchens**

Größtenteils wurden Frauen als "Mädchen" dargestellt. Keine Frau wurde als Autoritätsperson gezeigt, außer sie war ein Alien, eine Hexe, Es entstand der Eindruck "Gleichberechtigung ist okay für die außerirdischen Frauen, nicht aber für unsere irdischen Mädchen".

Obwohl die Glorifizierung der Rolle der Hausfrau noch immer bestand, drangen ab 1950 viele Frauen im Science-Fiction-Film in die Labore der Wissenschaftler ein. Oft übten sie die Rolle einer wissenschaftlichen Assistentin mit erotisch angehauchter Ausstrahlung aus. Sie waren Frauen in konservativen Kleidern, weißem Kittel und mit Hornbrille. Sie verlor in schrecklichen Momenten die Fassung und rettete sich an die helfende männliche Schulter.

Mit wenigen Ausnahmen wird der weibliche, biologische Unterschied in den Science-Fiction-Filmen unterdrückt. Die Frau lebt ein erfülltes (biederes) Leben, bzw. Sexualleben als Ehefrau und Mutter.

1.1 Metropolis

Fritz Langs *Metropolis* (1925/27) ist einer der berühmtesten, aber auch einer der umstrittensten Filme der Filmgeschichte. *Metropolis* hebt sich deutlich ab vom fantasischen Film der Stummfilmära, und begründet in Deutschland ein neues Filmgenre: den Science-Fiction-Film.

Metropolis ist die Zukunftsstadt des 21. Jahrhunderts. Ein kaum überschaubares Häusergebirge von bombastischen Ausmaßen, das bis in den Himmel hineinragt.

Ganz oben, im höchsten Raum laufen die politischen und wirtschaftlichen Fäden des Staates in der Hand von Johann Fredersen zusammen. Für ihn, den absoluten Herrscher, sind seine Untertanen keine Menschen, sondern bloße Ziffern.

Unterhalb von Metropolis ist die unterirdische Arbeiterstadt mit ihren Fabriken angelegt. Hier führen die Arbeiter ein Sklavendasein, schuften unter unvorstellbaren Bedingungen.

Maßgeblich ist, ob man in der Unterstadt arbeitet oder in der Oberstadt lebt.

In der heiteren, prachtvollen Oberwelt haben es die Söhne der Reichen besonders gut, allen voran Fredersens Sohn Freder.

Dieser war noch nie mit der Arbeiterklasse in Kontakt, so dass der Schock umso größer ist, als er eines Tages das Arbeitermädchen Maria sieht und sich verliebt.

Er folgt dem Mädchen in die Tiefen der Arbeiterslums. Maria entpuppt sich als Arbeiterführerin. Sie predigt aber nicht den Aufstand gegen das herrschende System, sondern propagiert, dass der Mittler zwischen Hirn (dem Kapital) und Hand (der Arbeiterschaft) das Herz sein müsse.

Als Johann Fredersen bemerkt, dass es in der Unterwelt brodelt, sucht er den Beistand des Wissenschaftlers Rotwang, der ihm erklärt, er habe einen künstlichen Menschen erschaffen, der die Arbeiter ersetzen könne. Auf Auftrag Fredersens versieht er seinen Roboter mit den menschlichen Zügen Marias, und lässt in der Unterstadt durch die künstliche Maria, Aufstand, Revolution und Zerstörung verkünden. Eben dieser Roboter führt in Freders Fantasie einen obszönen Tanz vor einem gierigen Publikum auf. Die Folgen von Rotwangs Handeln sind verheerend. Wasserreservoirs bersten, die Dämme überfluten, die Unterstadt versinkt in Wassermassen. Da wenden sich die Arbeiter von der falschen Prophetin ab, und verbrennen sie auf dem Scheiterhaufen. In den Flammen werden die Eisenteile des Roboters sichtbar.

Die echte Maria rettet derweil mit Freders Hilfe die Arbeiterkinder vor dem Ertrinken. Rotwang entführt sie aber auf das Dach der Kathedrale, wo sie letztendlich aber von Freder gerettet wird. Dieser wird Mittler zwischen Hirn und Hand, Johann Fredersen und der Arbeiterführer geben sich die Hand als Zeichen der Versöhnung zwischen Kapital und Arbeiter. Metropolis, die Stadt der Zukunft wird Stadt des ewigen sozialen Friedens, die Stadt, die keine Feindschaft, keinen Neid und keine soziale Ungerechtigkeit kennt.



Verschiedene Interpreten des Werkes von Fritz Lang halten seine Filme für frauenfeindlich, da sie die destruktive Kraft der Frau zeigen. Die femme fatale war in den zwanziger Jahren der zum Klischee erstarrte Ausdruck von Männerängsten vor Emanzipationsbestrebungen. In umgekehrten Sinn, sind Fritz Langs Filme Beispiele für stolze, unbezähmbare Frauen. Sie spielen nicht das Spiel der Männer, sondern ihr eigenes, setzen sich, auch mit Gewalt, gegen einengende Konventionen zur Wehr.

In dem weiblichen Roboter Maria drückt sich die kriegsbedingte Verwirrung um das Verhältnis Mensch - Maschine aus. "Maria", durchaus mit erotischen Attributen versehen, lässt eben diese klare Trennlinie vermissen. Hier verbindet sich androider High-Tech mit diabolischem Sex-Appeal. Der Roboter stellt damit eine Herausforderung christlicher Theologie und Ethik, aber auch bürgerlich-patriarchalischer Herrschaft dar.

Maria ist eindeutig eine Mutterfigur, und zwar in zwei Beziehungen: Die "richtige" Maria ist die gute Mutter, die "falsche" Maria ist die böse Mutter. Ihre mütterliche Rolle fällt auf, als sie Freder im Garten mit "ihren" Kindern konfrontiert, und ihn damit ebenfalls zu "ihrem" Kind macht. Aber auch am Ende des Films, als sie die Kinder vor den Fluten rettet.

Wie die Jungfrau Maria ist Maria die unbefleckte Jungfrau, in weiß gekleidet, eine jungfräuliche Mutter, in der Szene, wo sie die Ankunft des Mediatoren predigt.

Durch den Voyeurismus in der "Präsentationsshow" der falschen Maria wird deutlich, dass sie nicht nur die Figur der bösen Mutter einnimmt. Die Zurschaustellung der weiblichen Teile des Körpers zeigt, dass man diese Szene als eine pantomimische Repräsentation der "primal scene" sehen muss. Diese Montage "Mutter-über-Phallus" ist traditionell ein Monsterbild. Beide Mutterfiguren verstecken eine phallische Starrheit (Maria in ihrer Einstellung; der Roboter mit seinen Metallstrukturen), während die Ringe und Kreise des "Sarges", in dem Maria liegt, feminine, mütterliche Formen suggeriert. Neben der politischen und der architektonischen Ebene spricht für die Wirksamkeit von Metropolis also auch noch eine erotische Ebene. Erst Jahre später gab es wieder Szenen im Science-Fiction-Film von solch offenem Erotizismus wie die, in der die künstliche Maria durch ihren lasziven Tanz die Arbeiter verführt. Bezeichnend hierbei ist die Spaltung in böse Sexualität der falschen Maria, und die gute Liebe der richtigen Maria.

Es stellt sich die Frage, warum Rotwang einen offensichtlich weiblichen Roboter als Ersatz für die Arbeiter schuf. Ein althergebrachtes Muster wird hier wieder entdeckt: der Maschinenmensch wird im Science-Fiction-Film in der Regel als Frau dargestellt.

Die Frauen in Metropolis sind Projektionen männlicher Fantasie. Maria ist (ob nun die richtige oder die falsche) dargestellt als Frau, Jungfrau, Mutter, aber auch als Hexe und Vamp.

1.2 Die Frau im Mond

Der von der Kritik verdamnte klassische Stummfilm von Fritz Lang kam beim Publikum unter anderem wegen seiner verblüffenden Ausstattung und Technik, sehr gut an. Seine Realitätsnähe führte 1937 sogar zu einem Verbot seitens der Nazis.

Professor Manfredt hat sein Leben lang für die These gekämpft, der Mensch sei technisch in der Lage, den Mond zu erreichen und dessen Rohstoffe auszubeuten. Obwohl er überall nur Hohn und Spott erntet, unterstützt ihn der Ingenieur und Jungunternehmer Helius beim Bau seiner Mondrakete. Fünf Wallstreet-Haie schicken ihren Spion Walt Turner nach Deutschland, der Manfredts technische Unterlagen stiehlt und Helius zwingt, ihn mit auf die Reise zu nehmen.

Weitere Besatzungsmitglieder sind Manfredt, Helius, der Assistent Windegger, dessen Verlobte Friede und ein zwölfjähriger Junge, als blinder Passagier.

Nach 36 Stunden Flug landet die Rakete auf dem Mond.

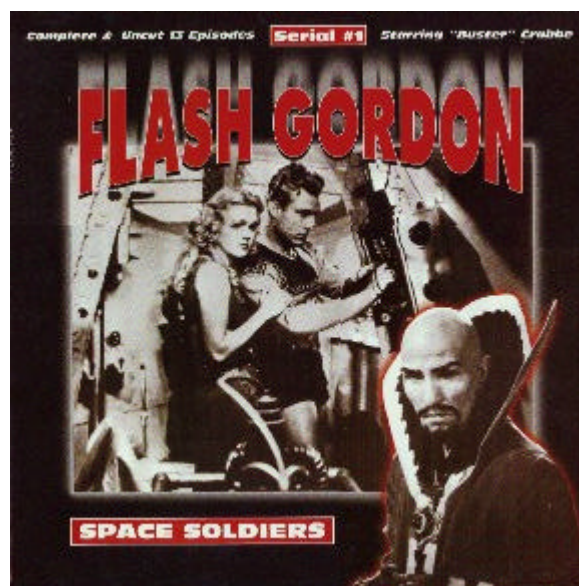
Manfeldt entdeckt mit seiner Wünschelrute ein großes Goldvorkommen, wird dabei aber von Turner überrascht, und stürzt vor Schreck in den Tod. Turner bemüht sich, das Gold und das Raumschiff in seine Gewalt zu bekommen, wird aber während eines Schusswechsels von Helius getötet. Dabei wurde die Sauerstoffzufuhr der Rakete beschädigt, so dass nicht die ganze Besatzung zurückfliegen kann. Helius opfert sich, um den Verlobten den Rückflug zu ermöglichen. Als die Rakete startet, bemerkt er aber, dass Friede ebenfalls auf dem Mond geblieben ist, da sie ihn liebt.



Man könnte sagen, bei *Die Frau im Mond* handelt es sich um eine frühe Space Opera. Auch wenn viele utopische Vorstellungen des Filmes heute, als naiv erscheinen mögen, ist sein Ideenreichtum verblüffend.

Auffällig an Friede ist, dass sie Männerkleidung trägt. Ein Phänomen, das in der Entwicklung des Frauenbildes im Science-Fiction später außerordentlich zu Geltung kommt. Allerdings ist sie nur an Bord der Mondrakete, da sie die Verlobte des Ingenieurs ist. Eine eigene Aufgabe übt sie nicht aus, sie ist keine Autoritätsperson. Sie ist das "Mädchen", das von der männlichen Besatzung immer umsorgt und beschützt wird. Damit übernimmt sie eine für Frauen typische Funktion als "schmückendes Beiwerk" zur Handlung des Filmes ein. Die brave, unterwürfige Verlobte, bzw. Geliebte.

1.3 Flash Gordon



1936 wurde die erste dreizehnteilige Staffel des Serials gedreht. Erst 1980 kam der erste Spielfilm *Flash Gordon* heraus, allerdings mit Sam Jones als Held und Melody Anderson als Dale Arden. Den Erfolg verdankten die Serials hauptsächlich Larry Buster Crabbe, dem Titelhelden. Er galt als die Idealfigur eines guten Amerikaners, er verband das Ideal des Pioners mit dem des untadeligen, gebildeten Gentleman.

Erzählt werden die Abenteuer des Helden Flash Gordon, seiner schönen, blonden Freundin Dale Arden und des guten Wissenschaftlers Dr. Zarkov. Dale, die beständig in bedrohliche Situationen gerät, vor Entsetzen schreit oder in Ohnmacht fällt, muß laufend von Flash gerettet werden.

Zum Erfolg der Serials - insgesamt dreien - führte außerdem nicht zuletzt das Sex-Appeal der Heldinnen. Im dritten Serial löste Carol Hughes die "screaming lady" Jean Rogers in der Rolle der Dale Arden ab.

Die Moral der dreißiger Jahre setzt sich besonders in der Unfähigkeit des Titelhelden durch, das Verlangen der jungfräulichen Dale nach ihm zu erkennen.

Hier kommt ein weiterer Aspekt, die latente, unerfüllte Erotik zu Dale Arden zum Vorschein. Es wird mit puritanischer Zurückhaltung auf der einen, und mit sinnlichen Wünschen auf der anderen Seite gespielt. Dales Frustration findet ihren Ausdruck in den zahlreichen Bedrohungen, deren symbolisch-erotischer Charakter meist unschwer auszumachen ist. Flash erwehrt sich gleichzeitig der Avancen exotischer, "böser" Schönheiten, die sich weniger erotische Zurückhaltung auferlegen als die puritanische Dale. Hierbei ist besonders die Zweiteilung in blonde Frau ist gleich gute Frau, schwarzhaarige, exotische Frau ist gleich böse Frau auffallend.

Den Sex, den Flash bei Dale nicht wahrhaben will, empfindet er überdeutlich, sogar bedrohlich bei den exotischen Frauen. Rettet er diese, ist Dale beleidigt und bringt durch ihre Eifersucht oft die ganze Gruppe in Gefahr. So wird Dale zum eigentlichen Feind, die Flash Garant oder Alibi für seine erotische Enthaltsamkeit ist. Flash steht als Mann zwischen der zerbrechlichen, schutzsuchenden Weiblichkeit der "irdischen" Frau und der aggressiven, verzehrenden Sexualität der exotischen, fantastischen Frauen.

Der heroische Flash beschützt immer wieder die zurückweichende Dale. Dales Röckchen ist praktisch, ihre schicken Stiefel mit hohen Absätzen und ihr Hütchen sehr modern. Aber sie ist waffenlos. Damit vermittelt sie die eindeutige Botschaft:

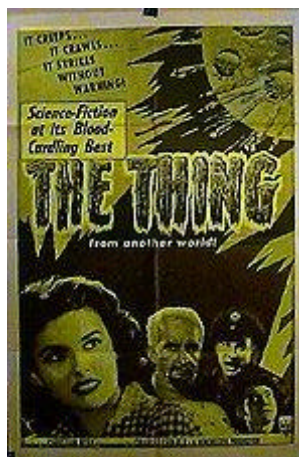
Das Böse (Ming) bedroht die amerikanische Frau, die es zu retten und zu beschützen gilt, und der Krieg, bzw. der Kampf ist und bleibt Männersache. Sehr deutlich wird auch die Thematisierung puritanischer Moral durch die ihr widerstrebenden Sehnsüchte. Die Gegenüberstellung der Frauenbilder birgt den Ansatz zur Auflösung tradiert Moralvorstellungen, denn Dale bleibt erfolglos und frustriert, da ihr Verlangen nicht befriedigt wird.

1.4 The Thing from another world

The Thing from another world gilt als einer der besten Science-Fiction-Filme aller Zeiten. Er ist ein schlüssiger Thriller, Dreh- und Angelpunkt einer (für damalige Verhältnisse) neuen Generation des Genres.

Im Grunde ist *Das Ding* der Vorläufer des typischen amerikanischen Propaganda-Science-Fiction-Films der fünfziger Jahre, der das Gefahrenbewusstsein der Bevölkerung schärfen und vor außerirdischer, d.h. kommunistischer Unterwanderung, warnen sollte. Eigenartigerweise ist *Das Ding* anti-wissenschaftlich. Immer wieder werden die Wissenschaftler als Männer mit schwachen und untauglichen Ideen gezeigt, während die Soldaten Männer der Tat sind.

Captain Hendry bringt mit seinem Flugzeug eine Wissenschaftlergruppe von ihrem arktischen Stützpunkt an einen Ort, an dem ein unbekanntes Flugobjekt gelandet ist. Den mit seinem Raumschiff gesunkenen und eingefrorenen Pilot bringen sie zur Basis, wo er alsbald wieder auftaut und sich als blutrünstiges, außerirdisches Ungeheuer entpuppt. Das Ding flieht, nachdem es einen Menschen getötet hat, in die arktische Nacht hinaus und richtet unter den Schlittenhunden ein Blutbad an. Als die Männer die Bestie verfolgen, finden sie einen Arm, den die Hunde dem Ding offensichtlich abgerissen haben. Die Wissenschaftler untersuchen den Arm und stellen fest, dass das Ding kein animalischer, sondern ein pflanzlicher Organismus ist, dessen Hand Samen enthält, und dass es sich von Blut ernährt. Von nun an belagert das Ding die Forschungsstation, erobert das Treibhaus und pflanzt dort seinen Samen an, um sich zu vermehren. Es gelingt Hendry und seinen Männern jedoch, das Schlimmste zu verhindern, indem sie die Pflanzen vernichten. Erst als Nikki, Hendrys Freundin, darauf hinweist, dass man Gemüse kochen müsse, um ihm die Lebenskraft zu nehmen, kommen die Bedrohten auf eine Idee. Das Ding wird in eine elektrische Falle gelockt, wo es dann "gegart" wird.



Kurz: Das Ding ist eine Art ungeschlechtliches Gemüse vom Mars, das sich durch Samenkapseln vermehrt, welche es in seiner Hand mit sich trägt. Es empfindet kein Leid, keine Freude, zeigt keinerlei Gefühl.

Das Wesen aus dem All erlangt erst durch die Spiegelung in der Liebesgeschichte eine Bedeutung. Es handelt sich dabei um die Zähmung eines Mannes für die Ehe. Die Frau verlangt die Ehe und vor allem die Selbstzügelung des Mannes. Das Monster ist das Schreckbild zügelloser Sexualität. Als das Monster besiegt ist, hat der Held in mehreren kleinen Szenen angedeutet, der Frau einen Teil seiner Männlichkeit geopfert zu haben. Am Ende siegt also die althergebrachte Mann-Frau-Lovestory. Es wird die verbreitete "Kastrationsangst" deutlich, die sich durch die Fixierung des Erotischen auf die Ehe ergab, und von einem ein wenig an der Grenze zum Matronenhaften stehenden Frauenbild begleitet war.

Die Kastration des Mannes hat ein wenig den Aspekt, zu einer Partnerschaft zu finden, in der die Frau ihren Anspruch, respektiert zu werden, durchsetzt.

IV.2 Überhöhte Fetischträgerinnen

- Die Frau als Sexsymbol

Verdächtig oft verbirgt sich hinter dem weiblichen Make-up ein animalisch-lasterhaftes Wesen, ein Vulkan der Lust.

Es gibt verschiedene männliche Sichtweisen von Frauen im Film: einmal symbolisiert das Fehlen des Penis bei der Frau die Kastrationsangst des Mannes; außerdem die fetischistische Übertreibung, welche die Kastrationsangst dadurch abschwächt, dass die Frauen ästhetisch perfekt (kurvenreich wie Barbarella) dargestellt werden.

Starke Frauencharaktere werden als Bedrohung für die patriarchalische Welt gezeigt. In Frauenbildern wie z. B. Barbarella werden die Partygirls der "Freie-Liebe- Epoche" dargestellt.

Das Verhalten des Vamps lässt erotische Bedürfnisse nach ungezügelter Sexualität jenseits von Normen und Abhängigkeit erkennen. Das Imago des Vamps, der autonomen, narzisstischen Frau, machte im Science-Fiction-Film schließlich jenem diffusen Frauenbild Platz, das nur noch zwischen Kumpel und Sex-Gespielin unterscheidet - eine Polarisierung, die nur rudimentär dem entspricht, was die Ambivalenz und Rollenspaltung der Weiblichkeit ausmacht.

Die Frau erscheint, sofern jungfräulich oder verlobt/verheiratet als Opfer. Ist ihre Unschuld verloren, wird sie zur mordenden Bestie. Die Frau als Objekt der Verführung, wird untergangspendendes Wesen (vgl. Alraune). Ein latenter Frauenhass liegt diesem Motiv zugrunde.

Frauenfiguren wie Barbarella sind Substitute des Mangels, überhöhte Fetischträgerinnen, welche die Schaulust des Mannes durch ihren Phallus-Fetisch befriedigen.

Die sozialhistorische Entmischung von Voyeurismus und Exhibitionsimus in Bezug auf die Geschlechterrollen, lässt die Frau zum Wesen/Objekt werden, das erblickt wird, das sich dem Blick, also dem Mann, preisgibt. Es handelt sich um eine männlich-voyeuristische Perspektive des Films.

2.1 The Creature from the black lagoon

In den fünfziger Jahren verband sich der Mythos vom Halbwesen im amerikanischen Film vorzugsweise mit Themen des Science-Fiction-Films. Der Kalte Krieg aktualisierte die mythischen Aussagen im Sinne eines mehr oder weniger unterschwelligen Feindbildes, und musste rationalisiert werden. Herausragend waren hier die B-Movies von Jack Arnold.

Jack Arnold inspirierte zahlreiche andere Regisseure mit seinen Filmen. So z.B. Woody Allen, der in seiner Genre-Parodie "Was sie schon immer über Sex wissen wollten, aber..." nicht eine riesige "Tarantula", sondern eine ins Riesenhafte vergrößerte Frauenbrust über die Leinwand wandern lässt. Oder in Spielbergs "Der weiße Hai", wo es vor Einstellungen aus "Creature from the black lagoon" nur so wimmelt. Die bekannteste dürfte die schwimmende Schönheit, gesehen aus der "Hai-Perspektive", sein. Auch John Carpenter bediente sich an den Ideen von Jack Arnold. Durch Arnolds Werke ziehen sich mit Beharrlichkeit Dreiecksgeschichten wie in "Creature from the black lagoon".



Der Geologe Maia hat am Amazonas eine versteinerte Hand gefunden. Am Institut von Moraja Bay ist man an diesem Fund sehr interessiert, und rüstet eine Expedition aus, an der die Wissenschaftler Reed und Williams, wie auch Reeds Freundin Kay teilnehmen.

Am Fundort sehen sich die Expeditionsteilnehmer einem seltsamen Lebewesen gegenüber, das halb Fisch, halb Mensch ist und allem Anschein nach zwei Morde auf dem Gewissen hat. Als es zu einer Begegnung mit dem Kiemenmenschen kommt, wird dieser mit einer Harpune verletzt, worauf er ein Mitglied der Bootsbesatzung tötet. Nach einem weiteren Mord entführt er auch Kay. Ein in der Lagune ausgestreutes Gift lähmt das Ungeheuer, so dass Reed und seine Männer den Kiemenmenschen fangen und einsperren können. Dieser entkommt jedoch und entführt Kay erneut. Reed setzt ihm nach und in allerletzter Sekunde kommen ihm Lucas und Maia zu Hilfe und erledigen die Bestie mit einem Kugelhagel, woraufhin dieses im Wasser versinkt.

Der Schrecken des Amazonas ist ein im 3-D-Verfahren produzierter B-Movie, der Universal in kurzer Zeit einen großen Profit einbrachte.

Als Kay zu den Männern im Labor hinübergeht, stellt sie sich zwischen Reed und Williams. Diese Position zieht sich durch den ganzen Film und ist von zentraler Bedeutung. David legt seinen Arm um Kay, wodurch er sowohl Zärtlichkeit, als auch Besitzanspruch signalisiert. Die beiden Männer entwickeln sich zu Konkurrenten. Kay steht oft zwischen beiden: einerseits als Vermittlerin, andererseits als das eigentliche Streitobjekt. Mark kann keinen Hehl daraus machen, dass ihn die Liebesbeziehung zwischen Kay und David missfällt. So unterbricht er eine Liebesszene zwischen den beiden, als er bewaffnet mit einer riesigen Harpune auf Deck kommt und seine Treffsicherheit demonstriert. Frank D. "McConnell bezeichnet diese Szene als auf absurde Weise offensichtlich für eine Generation von Freudianischen Cineasten".²

Arnold gab mehr als einen Hinweis darauf, dass das Ungeheuer sexuelle Anziehung zu Kay verspürte. Am deutlichsten ist dies in jener Szene zu erkennen, in der Kay allein, ohne ihre männlichen Begleiter durch die Lagune schwimmt ohne zu merken, dass die Bestie sie von unten beobachtet und sie, verzückt durch den Anblick der Frau im weißen Badeanzug, der die Form ihres Busens akzentuiert, in beinahe balzender Pose umwirbt. Die Choreografie hat einen ebenfalls offenen erotischen Charakter. Der Reptilmensch imitiert perfekt alle Bewegungen, die beiden Körper verschmelzen in rhythmischem Gleichklang. Solche Momente der "stilisierten Darstellung eines Geschlechtsverkehrs" machen für viele den besonderen Reiz von Jack Arnold Filmen aus. Arnold sagt selbst über die berüchtigte Schwimmszene: "Für mich war das der Inbegriff der Männlichkeit, des Macho, des ungezügelten, rohen Mannes, der von einer Frau fasziniert ist, die er nie zuvor gesehen hat, die da schwimmt und eine Art Wasserballett vollführt. Er ahmt ihre Bewegungen nach und schwimmt auf dem Rücken, um sie ansehen zu können. Das war sehr

² Schnelle, Frank; Hollywood professionals: Jack Arnold und seine Filme; Stuttgart: Fischer und Wiedleroth, 1993.

erotisch. Und weiter durfte ich auch gar nicht gehen, um Sinnlichkeit und Sex hineinzubringen. Die Moralvorstellungen damals erlaubten nicht mehr. Um die Szene zu drehen warteten wir bis zum Mittag, bis die Sonne genau senkrecht stand. So erschien die Wasseroberfläche gleißend und weiß und das Mädchen beinahe als Silhouette. Die Situation hatte eine romantische Aura, aber auch einen Hauch von Terror, der jeden Augenblick ausbrechen konnte. Man wusste ja nicht, was der Kiemenmann tun würde, ob er sie angreifen, unter Wasser ziehen, töten würde. Als er dann nur mit ihr Schwamm, hatte das einen sehr sinnlichen Effekt."³

Die eigentlich brave Freundin, bzw. Geliebte wird zum Objekt der Begierde für das Ungeheuer. "Wäre der Teufel nichts anderes als die Repräsentanz männlicher erotischer Begierde, ließen sich die Bewegungen dieses Films als symbolische Abbildung eines Geschlechtsverkehrs deuten".⁴

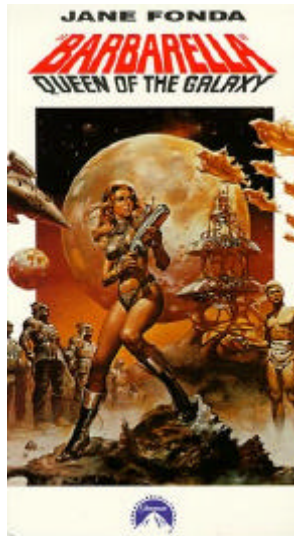
Arnolds Gesamtwerk ist die melancholische Abhandlung der verschiedenen Stadien der erotischen Domestizierung: die erste unbewusste erotische Attacke, die erste unbewusste Verführung (vgl. *Creature from the black lagoon*), das violente Aufbrechen einer Zweierbeziehung und Wiederherstellung des erotischen Status quo (vgl. *Revenge of the Creature*), und die beginnende Angst des Mannes vor der Macht der Frau (vgl. *Tarantula*, wo die große Spinne als gigantische Projektion der bedrohlichen Weiblichkeit, die es zu bezwingen gilt, bevor es zu einer befriedigenden Beziehung kommen kann, gesehen werden muss).

2.2 Barbarella

Barbarella war einer der ersten Science-Fiction-Filme, der ein breites Publikum ansprach. Regisseur Roger Vadim vermarktete alle typischen Merkmale der Leinwand aus dem Jahre 1968... Sex, Wunderwaffen, Hitchcocks Vögel, und den zwischen Gut und Böse trennenden Kampf der Agenten, Folterungen und Sadismus. Den Publikumserfolg sicherten die weiblichen Kurven von Jane Fonda und Anita Pallenberg. Die Kritiker zerrissen den Film ausnahmslos in der Luft, als mit kitschigen Arrangements, alten Filmklamotten bestückten Film auf Trickniveau des ARD-Sandmännchens, der nicht einmal lustig ist.

³ Schnelle, Frank; Hollywood professional: Jack Arnold und seine Filme; ; Stuttgart: Fischer und Wiedleroth, 1993.

⁴ Seeßlen, Georg; Kino des Utopischen: Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films; Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1980



Im Jahre 40 000 wird die Agentin Barbarella auf einen unbekannten Planeten geschickt, um dem Wissenschaftler Durand-Durand eine Geheimwaffe abzufragen. Bevor sie ihn findet, hat sie jedoch viele fantastische Abenteuer zu bestehen. Bei einer Notlandung auf einer Eiswelt gerät sie in die Fänge sadistischer Kinder. Ein Trapper rettet sie, der dafür einen Liebesdienst von ihr fordert. Auf der Welt der Schwarzen Königin trifft sie den Vogelmenschen Pygar und eine Reihe anderer Wunderwesen, soll von einer Lustorgel durch permanente Orgasmen hinweggerafft werden (Barbarella kann diesbezüglich aber eine Menge vertragen) und schlägt sich mit der lesbischen Herrscherin herum, deren Heim über dem "Matmos" liegt, einem See, der ein Eigenleben hat und jeden gierig verschlingt, der ihm zu nahe kommt. Als Barbarella in der Stadt, in der ständig neue Perversionen erfunden werden, dem gesuchten gegenübersteht, entpuppt er sich als Angestellter der Schwarzen Königin. Mit seiner Wunderwaffe will er das ganze Universum unterjochen. Barbarella gerät in eine Falle und landet direkt im Hauptquartier des Rebellenhauptmanns Dildano, dem sie aus seiner sexuellen und politischen Frustration hilft. Als die Rebellion losgeht, lässt die Schwarze Königin den "Matmos" frei, der die ganze Stadt verschlingen soll. Da taucht der schwingenbewehrte Pygar als rettender Engel auf und Barbarella und die Schwarze Königin überleben.

Es handelt sich hier um eine fantastische Reise mit erotisch angehauchten Abenteuern. Dies ist eine für die sechziger Jahre nicht untypische Spielart des Science-Fiction-Films, die sich gegen Ende des Jahrzehntes entwickelte. Science Fiction und Sex gehen dabei kurzzeitig eine enge Liaison ein. In märchenhafter Kulisse gibt sich die schöne Titelheldin auf einem fernen Planeten allerlei männlichen Wesen hin. Sehr deutlich ist die Nähe zum Comic, der ja auch als Vorlage (Jean-Claude Forest) diente.

Die Mischung aus Ironie, Pin-up-Sex und Sadismus liefert die Grundlage der Handlung. Die Frau ist Lustobjekt, die immer nur "das Eine" will. Sie ist das Paradebeispiel für die erotischen Männerfantasien. Sie ist willig und hilfsbedürftig. "Mann" muss sie retten und beschützen, wofür sie ihm dann unterwürfig und bereitwillig zur Verfügung steht.

Erkennbar sind außerdem die thematischen Ausweitungen auf die ganze Genrepalette des Films.

2.3 Alraune

Bereits 1918 waren zwei Verfilmungen des 1911 erschienenen Romans *Alraune - Die Geschichte eines lebendigen Wesens* von Hanns Heinz Ewers entstanden, eine deutsche und eine ungarische. Das lebhafteste Interesse an dem Stoff lag daran, dass der Roman zehn Jahre nach seinem Erscheinen eine Auflage von 238 000 Exemplaren erreicht hatte. Es handelt sich um eine Kolportagegeschichte, eine Moritat, die als Buch seinerzeit mit Leidenschaft verschlungen wurde.

1919 gab es eine Verfilmung mit dem Titel *Alraune und der Golem* der die alte jüdische Legende vom Golem mit dem Alraune-Stoff kombinierte.

1927 entstand dann der vierte Stummfilm *Alraune*, die beste Verfilmung des Stoffes.

Der ersten Tonfilm-Variante von 1930 wurde bereits Kritik entgegengebracht. Dem Stummfilm käme das Schweigen zugute, weil es die Spannung und Stimmung eines fantastischen Sujets nicht verletzt.

Die Version von 1952 gilt trotz Starbesetzung - Hildegard Knef, Karl-Heinz Böhm,...- als schwächste Verfilmung. Der Film wird als weiteres Opfer des Niedergangs des deutschen Films der fünfziger Jahre gesehen.

Wie der Roman nach den Worten des Autors "aus der verruchten Lust absurder Gedanken" entsprungen ist, so auch das Mädchen Alraune. Es ist das Produkt einer künstlichen Befruchtung einer Dirne - nur Geschlecht von Scheitel bis zur Sohle - mit dem Sperma eines Lustmörders, das diesem im Augenblick seiner Hinrichtung abgenommen wurde. Professor Ten Birken, Leiter des Experiments, nennt sein Werk Alraune, nach der Alraunenwurzel, die altem Volksglauben zufolge unter dem Galgen wächst und geheimnisvolle Kräfte in sich birgt. Alraune entfaltet mit zunehmenden Alter immer ungehemmter ihre Geheimniskraft, die absolute erotische Ausstrahlung, und bringt allen Männern, die sie lieben, Liebesrausch, Unglück und Tod. Als sie endlich die Wahrheit über ihre Herkunft erfährt, richtet sie auch ihren Schöpfer Ten Birken und anschließend sich selbst zugrunde.

Künstliche Befruchtung ist im Zeitalter von Samenbanken in dieser Form kein Science-Fiction-Thema mehr. Der Film zeigt, dass nicht nur die Erbanlagen, sondern auch der seelenlose Akt ihrer Zeugung, aus Alraune ein menschliches Ungeheuer macht. Die Frau ist ein mechanischer Vamp, dessen einziger Lebenszweck es ist, Männer in Ruin, Zerstörung und Selbstmord zu treiben. Brigitte Helm ("Maria" aus *Metropolis*) verkörpert in den Verfilmungen von 1927 und 1930 die Alraune, als unheimlich bleiche Bedrohung, die nahezu Grauen erregend ist. In der 1927er Verfilmung ist Alraune die finstere, erotische Version einer Frau, der seelenlosen Schöpfung eines Wissenschaftlers. Diese Fassung betont den erotischen Aspekt von Alraunes Schönheit und die sexuellen Spannungen zwischen ihr und ihrem Schöpfer. In der Fassung von 1930 dagegen ist Alraune eine perverse femme fatale. Hier mangelt es an Alraunes seltsamer sexueller Anziehungskraft.

Besonders festgehalten wird bei diesem Film und seinen zahlreichen Remakes an der Präsentation der Charaktereigenschaften durch Vererbung, und an der "technischen" Art der Zeugung als Ursache für Leid und Zerstörung.

Von Remake zu Remake war die Geschichte mehr und mehr zu einer Denunziation aggressiver weiblicher Erotik geworden, und hatte darüber den fantastischen Ausgangspunkt der Handlung in den Hintergrund gedrängt.



Brigitte Helm "Alraune"

IV.3 Negation des Weiblichen

- Die Emanzipation der Frau

Das Monster ist in aller Regel weiblich. Es wird nicht als Ausbruch der ansonsten unterdrückten animalischen Sexualität des zivilisierten Mannes interpretiert (das Monster als double für den

männlichen Betrachter), sondern als beängstigende Macht und Kraft einer anderen Art von Sexualität (das Monster als double der Frau).

Die a-sexuelle Darstellung von Frauen scheint auf zeitlichen und kulturellen Hintergründen der Entstehungszeit der jeweiligen Filme zu basieren. Allerdings ist die versteckte weibliche Sexualität im Science-Fiction-Film nicht auf eine bestimmte Zeit festzulegen (vgl. Die Alien-Trilogie), als vielmehr auf das gesamte Genre.

Meistens werden die weiblichen Formen unter Kostümen in ihrer "Bedrohung" abgemildert, oder die Frauen sind in festen Händen ihrer Filmpartner. Man kann sagen, Frauen werden aufgrund ihrer sozialen Position ungeschlechtlich.

Die Astronautin ist durch ihre Kleidung und ihre Funktionalität quasi entsexualisiert, bzw. nicht einem männlichen heterosexuellen Begehren entsprechend. Es entsteht dadurch eine imaginierte Jungfräulichkeit. Die Homologisierung der Astronautinnen kann als Unterwerfung unter eine männliche, libidinöse Ökonomie gesehen werden.

Die menschliche Sexualität wird vermieden, bzw. in mutierte und fremdartige Lebensformen projiziert, wodurch die weiblichen Charaktere mit einer problematischen Verbindung zwischen Sex und Alien behaftet werden.

3.1 Alien - Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt

Obwohl Alien sich bei vielen bekannten Quellen bedient, stellt der Film auch Genrekonventionen auf den Kopf. Nicht den sonst dominierenden Männern, sondern einer Frau - Ellen Ripley - ist es vorbehalten, das Monster zu besiegen. Science-Fiction-Stories, in denen körperlose oder andere Monstrositäten sich Zugang zu irdischen Raumschiffen verschaffen und einen Astronauten nach dem anderen umbringen, gibt es massenhaft. Aber *Alien* war der erste Streifen dieser Art, der den Horror einer solchen Invasion wirklich fühlbar machte. Der Aufbau der Geschichte ist größtenteils logisch, optische und akustische Reize verschmelzen und rufen eine tiefe, kreatürliche, sich steigernde

Unruhe hervor. *Alien* zeigt den sich wandelnden Status der Frau innerhalb der amerikanischen Kultur und damit des amerikanischen Genre-Films.



Lichtjahre von der Erde entfernt zieht der Raumschlepper Nostromo seine Bahn. Unerwartet wird die Besatzung vom Steuercomputer des Schiffes "Mutter" aus dem Tiefschlaf geweckt. Dieser hat einen Impuls aufgefangen, welcher der Mannschaft den Auftrag gibt, einen wüsten und finsternen Planeten anzufliegen. Dort stoßen sie auf ein uraltes Raumschiffswrack, den versteinerten Körper eines riesigen, außerirdischen Piloten und eine seltsame Fracht: eiförmige Körper, die eine fremdartige Lebensform enthalten. Einer der Astronauten wird überraschend von dieser parasitären Lebensform angegriffen. Man kann ihn zwar auf die Nostromo zurückbringen, aber das auf seinem Gesicht sitzende Monster, das wie ein mittelgroßer Tintenfisch aussieht, lässt sich nicht von ihm lösen. Schließlich verendet es von selbst. Der Astronaut kommt zu sich und verspürt ungeheuren Hunger. Als er Nahrung zu sich nimmt zerspringt sein Brustkorb und aus seinem Leib bricht mit unglaublicher Schnelligkeit die Brut des Alien hervor - ein wurmähnliches kleines Ungeheuer, das sofort das Weite sucht. Die Bestie, die nur vom Gedanken an das Überleben geleitet wird, verwandelt sich laufend, und ein Besatzungsmitglied nach dem anderen fällt ihm zum Opfer. Als nur noch die dritte Offizierin Ripley übrig ist, versucht diese mit einem Beiboot zu fliehen und will das Schiff sprengen. Als sie sich aber in Sicherheit glaubt, muss sie feststellen, dass das Alien schneller war als sie. Sie steigt in einer Raumanzug, öffnet die Schleuse des Beibootes und lässt die Luft ins All entweichen. Das Ungeheuer wird schließlich ins Vakuum geblasen.

Science-Fiction ist fraglos ein Männergenre. Eigentlich aber ist *Alien* ein Frauenfilm. Frauenfilm verstanden in dem Sinn, dass hier ein frauenspezifisches Thema behandelt wird. Das Genre erst macht ihn zum Männerfilm, verstanden als Film spezifisch für Männer, bzw. aus männlicher Sicht.

Alien beschrieb die Rückkehr des exotischen Genres Science-Fiction zum Mainstream-Kino, mit Ausläufern bis in die neunziger Jahre.

In der genrekonventionellen "maskulinen" Atmosphäre des Science-Fiction fungiert hier eine weibliche Action-Heldin. Der Topos dieser Heldin kann als Antwort auf revidierte Rollenvorstellungen gesehen werden. Das alleinige einsetzen einer Action-Heldin ist jedoch keine Garantie für eine adäquate Repräsentation von Weiblichkeit, worauf noch näher einzugehen ist.

Zunächst wird die Achse Mutter (als Verweis auf die Kleinfamilie) über der femme fatale/Hure (Frau als Lustobjekt) überschritten. Weiblichkeit wird auf der Basis heterosexueller Reproduktion definiert. Auffällig ist, dass die Kampfeffizienz der Heldin mit der, der Männer konkurrieren kann, aber eine erotische Inszenierung des Körpers bleibt wie bei männlichen Action-Helden auf der Strecke. Während Ripley einen Mangel an weiblicher Sexualität aufweist, hat das Monster einen Überschuss. Es besteht eine Aufspaltung in produktive, androgyne (Ripley) und reproduktive, monströse Weiblichkeit (Alien).

Die Symbolik des Films ist besonders auffällig. Nicht nur als Namenssymbolik, sondern auch als auditive Symbole, wie z. B. der pochende Herzschlag als Begleitung der Handlung. Extrem markant sind auch die visuellen Symbole (das fremde Raumschiff hat die Gestalt einer mit gespreizten Beinen auf dem Rücken liegenden Frau). Entscheidend ist die visuell erzwungene Symbolisierung der Handlung.

Tatsächlich - und auf latenter Ebene überraschend stimmig - thematisiert der Film die Angst des Mannes vor der Frau als Gebälerin. Er beschreibt das gesamte Geschehen von der Empfängnis über die Schwangerschaft bis zur Geburt, aber aus Sicht des Mannes, der weitgehend "draußen" bleiben muss, ausgeschlossen ist. Die für ihn niemals erreichbare Reproduktionsfähigkeit der Frau erscheint ihm fremd, und deshalb bedrohlich.

Unabhängig vom manifesten Inhalt vollzieht sich auf latenter Ebene Folgendes:

Männliche Spermien werden durch ein Signal geweckt (Not-/Warnsignal), nähern sich ihm (Landung auf dem fremden Planeten), und finden die Quelle (außerirdisches Raumschiff). Sie dringen in die Frau ein - durch den mittleren der drei Eingänge (Harnröhre, Vagina, After), wobei dessen latente Bedeutung überdeutlich ist. Ein Spermium (Kane) kommt in eine Höhle (Ovar), wo sich die Eier befinden (Follikel), und vereinigt sich mit einem befruchtungsfähigen Ei (Alien springt Kane ins Gesicht). Damit ist die Empfängnis vollzogen.

Das befruchtete Ei wandert durch den Eileiter (Schiffsschleuse) in die Gebärmutter (irdisches Raumschiff) und nistet sich ein. Die Empfängnisverhütung (Quarantäne) misslingt. Aus dem passiven, parasitären und unsichtbaren Embryo wird ein Fötus mit aktivem Eigenleben (Alien durchdringt Kanes Brust und verschwindet in den Gängen des Schiffs). Kane als männliche Samenzelle bleibt tot zurück. Brett muss sterben, weil er sich als Mann von der Bedrohung Alien ablenken lässt. Dallas wird getötet, da er eine Abtreibung versucht (er will das Alien mit einem Flammenwerfer aus dem Raumschiff vertreiben). Ash wird als Komplize des Alien entlarvt und vom Rest der Crew eliminiert. Schließlich, als einzige Überlebende, übernimmt Ripley in gewisser Weise die Mutterfunktion. Sie artikuliert - stellvertretend für das Raumschiff - den Standpunkt der werdenden Mutter. Sie warnt vor dem Signal als Warnsignal, verlangt die Quarantäne und ist letztlich allein mit dem heranwachsenden Leben, das sie schließlich gebirt.

Im dritten Abschnitt der Handlung wird nach Empfängnis und Schwangerschaft logischerweise die Geburt nachvollziehbar. Sie beginnt mit den Eröffnungswehen (aufwendige Vorbereitung der Selbstzerstörung der Nostromo). Der Fötus ist im Geburtskanal (Gang zum Rettungsboot), der Muttermund (Tür) ist geweitet. Der Fötus bewegt sich in Richtung Beckenausgang (Alien schlüpft in das Rettungsboot), es setzen die Presswehen ein (Selbstzerstörungsmechanismus). Der Kopf des Kindes wird geboren (Rettungsboot wird vom Mutterschiff getrennt). Die Frau, um wieder geschlechtlich attraktiv zu werden (Ripley in Slip und Hemd mit dem Kätzchen auf dem Bett), muss das Kind aktiv (mit einem Druckgewehr) austreiben, verbunden mit Keuchen, Stöhnen, Schwitzen und gemurmelten oder gesummtten Worten. Die Nabelschnur (Leine) wird durchtrennt, das Kind (Alien) ist auf der Welt (im Weltraum). Ripley kann sich in mädchenhafter Unschuld im Schlafkubus einkapseln.

Aber ihr Triumph über die Sinnlichkeit ist kein echter Sieg: Ripley ist im Grunde eine Frau mit neurotischer Angst vor sexuellem Verkehr und seinen Folgen, dem zu Gebärenden. Der - scheinbar - endgültige Sieg stellt sich als Rückzug in Kälte, totale Isolation, als Regression in einen embryoähnlichen Zustand dar.

Die Geburt des Alien aus dem Körper von Kane ist eine Art phallus dentatus. Der Film präsentiert eine feministische Version der starken Frau, die all ihre intellektuelle und emotionale Stärke aufbieten muss, um schließlich das phallische Monster zu besiegen, welches ihr von "Mutter", die den Willen des abwesenden Vaters (der Company) repräsentiert, aufgezwungen wurde.

Auf den ersten Blick wirkt der Film postfeministisch:

Frauen und Männer scheinen gleichberechtigt. Aber die Autorität und Macht liegt beim "starken männlichen Geschlecht". Die Möglichkeit, dass eine Frau (Ripley) das Kommando übernimmt, basiert auf einem unvorhergesehenen Ereignis. Die Szene als Ash die Kontrolle verliert, die phallische Macht aus ihm hervorbricht und er Ripley angreift, verdeutlicht wie Pornografie zu Gewalt gegenüber Frauen ausarten kann.

Das am offensichtlichsten utopische Element in *Alien* ist der weibliche Charakter in der Rolle des individualistischen Helden, einer typischen Männerrolle. Die weiße Frau aus der Mittelschicht, einst in die Arbeitswelt integriert, rettet der Menschheit vor der Vernichtung. Die Wurzeln dieser Vorstellung liegen in den Ideologien des 19. Jahrhunderts über Mittelstandsfrauen, als Außenseiterinnen des frühen Kapitalismus eine moralische Reinheit besitzen. Ripley ist die Außenseiterin der Crew. Im 20. Jahrhundert sind es die weißen Mittelstandsfrauen, die alles besser machen. Ripley hat traditionelle "Männermerkmale"; sie trifft harte und unsentimentale Entscheidungen. Sie ist eine entschlossene, aber menschliche Führerin. Ihre Heldenrolle ist nicht durch eine Lovestory verwässert, obwohl dieses "den Mann dazu kriegen" ein Standardziel der weiblichen Unabhängigkeit im seit den dreißiger Jahren war.

Ripley ist nicht so durcheinander bezüglich ihrer sexuellen Ausstrahlung wie z. B. Prinzessin Leia in der Star Wars-Trilogie. Ripley ist gleich unweiblich gekleidet wie alle anderen Crewmitglieder, wird als Frau nicht hervorgehoben. Der augenscheinlichste Einbruch des Heterosexuellen in *Alien* zeigt sich gegen Ende des Filmes in der Penetration Ripleys durch Ash mittels pornografischer Magazine, sowie der Inszenierung Ripleys als dem klassischen weiblichen Opfer: im finalen Show-Down wird sie in ihrer Unterwäsche mit dem Alien konfrontiert. Dabei indiziert die Nacktheit ihre Verletzlichkeit, zusätzlich und jenseits der Uniform wird der Körper als weiblicher ausgestellt und sexuell aufgeladen. Die zunehmende Sexualisierung der Action-Heldin korrespondiert mit ihrer zunehmenden Macht. Die Demonstration ihrer Verletzlichkeit betont letztlich ihr Vermögen, diese zu überwinden.

Ripley wird abwechselnd sexualisiert in der weiblichen Opferposition, sowie in der starken Position des "female warrior". Sie wird vom rationalen, ungeschlechtlichen Subjekt zum irrationalen, begehrten, sexuellen Objekt. Es ist nicht verwunderlich, dass das Alien als Repräsentant von Phallus und Erektion den ihm gebotenen angsteinflößenden Unterschied in Ripleys Person vernichten will.

Alien vermittelt so einem breiten Publikum eine utopische Fantasie weiblicher Liberalität, eine Wunschvorstellung von ökonomischer und sozialer Gleichberechtigung, Freundschaft und Gemeinschaft zwischen Mittelklassefrauen und -männern.

Im Gegensatz zur Rolle der Ripley steht die Rolle der Lambert. Sie nimmt eine passive, angepasste Position als hysterisch gezeichnete Navigatorin ein. Dabei fungiert sie als Dekor und garantiert als "Negativfolie" die Männlichkeit der Astronauten. Sigourney Weaver spielt eine zweidimensionale Ripley, die Substanz, Gefühlstiefe und Ausdruckskraft ausstrahlt. Sie macht keinen zerbrechlichen oder zaghaften Eindruck. Nicht Schönheit, sondern Zähigkeit und Durchhaltevermögen ist der entscheidende Faktor. Lambert ist im Gegensatz dazu emotional, weiblich, unheldenhaft und neigt zur Hysterie.

Das "Fantasma der Mutter":

Die potentielle Fähigkeit zur Mutterschaft ist im Science-Fiction-Film untrennbar mit der Weiblichkeit verbunden. Die Einbeziehung der Weiblichkeit unter das Primat der Mutterschaft bindet nicht nur die Ausbildung weiblicher Subjektivität, sondern stützt die Normativität der Heterosexualität, die der Ideologie der Kleinfamilie folgt.

Alien bietet ein Spektrum, das von Reflexionen gegenwärtiger sozialer Ordnung, hin zu Fantasien des kollektiven Unbewussten, sowie Imaginationen subjektiver Wunscherfüllung reicht. Die obsessive Inszenierung sexueller, bzw. generativer Bilder weist auf ein tabuisiertes Begehren hin: darauf, dass die Unterstellung eines männlichen "Gebärneides" nicht zur obszönen Vorstellung von Körpern reicht. Der Konflikt in *Alien*, der technologisches Fortschrittsdenken mit der unzivilisierten Wildheit eines Monsters konfrontiert, schließt in seiner Typologie, Ausstattung und hinsichtlich seiner narrativen Muster die Genre Science-Fiction und Horror ein. Der Plot lässt sich bei diesem Film auch als Entfaltung eines materiellen Gegensatzes, der das Paradoxon des menschlichen Körpers betrifft, entziffern. Der Körper beschreibt menschliche Über-/Unterlegenheit. Der Einbruch des Fremden vermittelt die Gegensätzlichkeit dieser simultanen Aspekte. Der resultierende Konflikt, der sich im Genre zuspitzt, wird von Vieldeutigkeit beherrscht, die verschiedene Bilder von Weiblichkeit über die Körper der Protagonistin und des Alien legt. Die evozierte "unheimliche" Sexualität droht die Gruppe der Astronautinnen und Astronauten als Repräsentanten der Menschheit zu vernichten, deren Fortbestand sie eigentlich sichern soll.

Psychoanalytisch interpretiert, werden damit die Bilder von Todesangst, Fantasien von der Rückkehr in den Mutterleib oder Kastrationsangst angerührt. Durch die Verkörperung einer Heldin, deren mütterlichen Attribute sich auf Fürsorglichkeit beschränken, sowie der generativen Exzesse seitens des monströsen Ortes/Körpers, wird die Projektion der Verschiebung einer nur scheinbar stattfindenden Entsexualisierung deutlich.

Alien ist auch eine Artikulation der Angst vor einem "monstrous-feminine", das in Bezug zu einer, die kulturelle Symbolisierung bedrohenden, archaischen Mutter, zu sehen ist, deren zentrales beunruhigendes Charakteristikum ihre vollständige Orientierung am generativen Prinzip der Fortpflanzung ist. *Alien* ist voll von Bildern der Reproduktion, die in einem fetischistischen Wechselspiel sowohl phallische, wie auch vaginale Formen annehmen können (Geburtskanäle konnotierende Bilder endloser Gänge, uterus-artige Höhlen,...).

Doch der Horror in *Alien* gehorcht nicht allein der Logik des monstrous-feminine. Das Skript basiert, wie bereits erwähnt, auf einer androgynen Konzeption der Besetzung, die Rollen sind ohne sexuelle Identität entworfen. Wenn auch in der "Nacktszene" am Ende die legitime Form des weiblichen Körpers mit der außer Kontrolle geratenen des Alien konfrontiert wird, gehorcht diese A-Sexualität einer Tradition von Zuschreibungen, die der Logik des ethnischen Unbewussten des Films folgt: der sexualisierten Paranoia von der unkontrollierten und übermächtigen Reproduktionsfähigkeit.

Der Film ist ein feministisches Statement, indem er die Trivialisierung, empirische Verurteilung der Männer und die puritanische Verdammung von Sexualität und sexueller Ausstrahlung, vermeidet.

3.2 Blade Runner



Der Film von Ridley Scott gilt im Allgemeinen als eine düstere, abschreckende Zukunftsvision von städtischem Leben auf einer überbevölkerten und verseuchten Erde.

Ein thematischer Höhepunkt ist das ethische Problem. In dem philosophischen Monolog des Nexus-6-Modells Batty über den Sinn seines nur vier Jahre währenden Lebens, ist jede Distanz von Humanoiden und Androiden endgültig aufgehoben. Damit wird der Vorwurf zivilisatorischer Schuld erhoben.

Durch das Werk zieht sich wie ein roter Faden die Frage, ob der Mensch noch ein echtes Lebewesen ist oder schon so von der Umwelt geprägt wurde, dass er nur noch das Dasein eines programmierten Androiden führt.

Los Angeles 2019. Die Stadt ist ein Moloch. Permanenter Nieselregen beherrscht die Szene. Die Umwelt - und Luftverschmutzung hat dermaßen zugenommen, dass es nie richtig hell wird. Um der Überbevölkerung Herr zu werden, versucht man die Menschen zum Auswandern auf andere Planeten zu bewegen. Obwohl Ex-Blade Runner Deckard aus seiner Einheit ausgeschieden ist, lässt er sich nochmals mit der staatlichen Organisation der Blade Runner ein. Replikanten mit Spezialausbildung sind mit einem Raumschiff auf die Erde zurückgekehrt, um das Geheimnis ihres Lebens zu erfahren, und eine Möglichkeit zu finden, ihr nur vier Jahre währendes Leben zu verlängern. Sie sind gefährlich, intelligent und von "normalen" Menschen nicht zu unterscheiden. Deckard lässt sich vom Großindustriellen Tyrell, der diese Replikanten herstellt, über diese aufklären. Während eines Tests mit einem Spezialgerät, entdeckt Deckard, dass Tyrells Sekretärin Rachael eine Replikantin ist. Diese weiß jedoch nichts davon, da sie mit menschlicher Erinnerung ausgestattet wurde. Auf die Enthüllung ihrer Identität reagiert sie mit einer äußerst menschlichen Reaktion, in dem sie verwirrt und zunächst am Boden zerstört ist. Deckard und Rachael verlieben sich dennoch. Deckard erledigt die als Schlangentänzerin untergetauchte Replikantin Zhora. Replikant Sebastian, der Deckard auflauert und ihn beinahe zu Tode prügelt, wird von der herbeigeeilten Rachael getötet. Batty - als Kampfmaschine ausgebildeter Replikant - und das Replikantenmädchen Pris sind bei dem Gentechniker Leon untergetaucht. Mit dessen Hilfe sucht Batty seinen Vater Tyrell auf. Als er erfährt, dass es für ihn keine Rettung mehr gibt, tötet er Tyrell auf bestialische Weise. Währenddessen hat Deckard Pris umgebracht. Batty, geplatzt von Lähmungserscheinungen, jagt den verhassten Blade Runner, der nun das Gefühl erlebt, was es heißt von einem Killer verfolgt zu werden. Als Deckard nur noch Sekunden vom Tod trennen, reagiert der Replikant menschlicher als der Mensch, und rettet den Blade Runner, woraufhin er stirbt.

Der Film übernimmt von der literarischen Vorlage von Philip K. Dick nur den zentralen Handlungsstrang. Die Story und die Welt drumrum sind neu. Personen und zentrale thematische Aspekte des Romans wurden zum Teil eliminiert, Personen umbenannt und der Schauplatz von Seattle nach L.A. verlegt.

Die größte Veränderung erfuhr Rachael. Im Gegensatz zur kühlen Person im Roman spiegelt die Beziehung Deckard/Rachael im Film wahre Faszination wieder. Als Rachael erfährt, dass sie eine Replikantin ist, kann sie sich von dem Schock kaum erholen. Bei der ersten Begegnung zwischen Deckard und Rachael herrscht die größtmögliche Unsicherheit über die Identität der attraktiven jungen Frau: keiner weiß, dass sie eine Replikantin ist. Der Dialog der beiden handelt von der

künstlichen Eule Tyrells, ohne es zu ahnen sprechen sie aber schon über Rachael. Ihr erster Auftritt ist geprägt von großem Selbstbewusstsein. Sie wirkt kühl und unnahbar in ihrem engen Kostüm, der strengen Frisur und dem forschenden Gang. Sie setzt Deckard unter Druck, und wirkt amüsiert, als er erfährt, dass sie seine erste Testperson sein wird. Auf den Gedanken, dieser Test könnte ihr innerstes Selbst ins Wanken bringen, kommt sie nicht. Auch während des Tests wirkt sie selbstbewusst, antwortet schnell und präzise. Ihre Gegenfragen sind kein Ausdruck von Irritation, sondern Lust an Provokation. Hier wird mit einem optischen Trick das Testergebnis vorweggenommen: Ihre Augen haben den gleichen kalten, metallischen Schimmer, wie die der Eule. Mit der Frage: "Wie kann Es nicht wissen, was Es ist?" spricht Deckard Rachael die geschlechtliche Identität ab, macht sie zum "It", unter dem schon in den fünfziger Jahren alles Bedrohliche und Fremde subsumiert wurde.

Es gibt ein ähnliches Verhalten zwischen den Kategorien "Frau" und "Replikant". Nämlich "Frau" nahezu identisch mit "Replikant". Die einzigen drei Frauen, die im Film eine Rolle spielen und Identifikationsfiguren des Zuschauers sind, sind Androiden. Rachael ist darüber hinaus nicht nur prototypischer Mensch, sondern eine prototypische Frau. Äußerlich der Prototyp der "femme fatale", wandelt sie sich im Verlauf des Film zum "good girl".

Rachael ist eine Bedrohung für Deckard, weshalb er sehr abweisend auf sie reagiert. Als sie ihm von ihrer Mutter erzählen will, konfrontiert er sie mit ihren Kindheitserinnerungen. Er macht ihr auf brutale Weise klar, dass sie nicht ist, was sie zu sein glaubt, dass ihre Erinnerungen nicht ihre eigenen sind. Er zeigt kein Mitgefühl für ihre Erschütterung. Er verhält sich unmenschlich, während sie Emotionen zeigt. Als sie später in der Liebesszene die Sexualität entdeckt, versucht sie irritiert und verängstigt zu fliehen.

Diese Szene zeigt die Entwicklung von größter Distanz zu nächster Nähe. Zunächst stehen Deckard und Rachael weit voneinander entfernt. Am Ende wird er sich seiner Gefühle klar, Rachael überwindet ihre Furcht und beide küssen sich leidenschaftlich. Schritt für Schritt wird die Trennung zwischen Mensch und Replikant aufgehoben. Er gesteht ihr Emotionen zu, sogar die Fähigkeit dieselben Emotionen wahrzunehmen, die er empfindet. Die in ihr erwachende Sinnlichkeit wird deutlich, als sie am Klavier sitzend ihre Haare löst und zu spielen beginnt. In der Handgreiflichkeit die folgt, wird sie keineswegs Opfer männlicher Zudringlichkeit, da sie das Kommando ("Leg deine Arme um mich") übernimmt. Gewalt geht hier in Zärtlichkeit über.

Blade Runner handelt also alles in allem von einem Mann, der seine Vorbehalte und Vorurteile gegenüber dem Fremden/der Frau überwindet.

Obwohl der Film einerseits sexistische Szenen wie die Handgreiflichkeit in der Liebesszene beinhaltet, kann er andererseits als Konstruktion des Weiblichen als Subjekt unter dem Patriarchat als etwas Nachgiebiges und Unterwürfiges ebenso gesehen werden, wie als Bedrohliches und Kastrierendes (die weiblichen Replikanten haben sexuelle Funktionen, so wie auch Killerfunktionen). Obwohl Deckard weiß, dass Rachael eine Replikantin ist, fühlt er sich zu ihr hingezogen. Es fasziniert ihn nicht nur die Perfektion, bzw. ihre "Natürlichkeit", sondern sie weckt Gefühle in ihm, die er selbst verdrängt hat - Einsamkeit und Anerkennung für andere. Auch Rachael verliebt sich in Deckard. Sie akzeptiert, was sie ist, und nimmt auch das menschliche Schicksal des Todes hin. Sie spiegelt die Menschlichkeit wieder, die Deckard verloren hat. Rachael macht bewusst, dass der Unterschied zwischen Androiden und Menschen bedeutungslos geworden ist. Sie liebt, wird geliebt und ist es auch wert geliebt zu werden.

Sie entwickelt im Gegensatz zu den anderen Replikantinnen eine sexuelle Identität, wird eine "richtige" Frau. Rachael akzeptiert die Vaterfigur (Tyrell) und entwickelt sich zu einer normalen Erwachsenen, einer Frau, einer Sexualität: Sie erfährt ihren ersten Sex als Macht des anderen, des Vaters, des Mannes.

Das Standardmotiv der weiblichen Sexualität zur Verstärkung der männlichen Identität ist in der Entwicklung der Erzählung nicht mehr gebraucht. Als die Erzählstruktur sich von der Dominanz klassischer Motivation und Struktur weg entwickelte, verloren sich auch die klassischen Muster der sexuellen Definition. Wo Androgynität mehr Sexualität, weibliche und männliche, bedeutet, kann das gleiche Image virtuell als Signal der Ausrottung von Sexualität gesehen werden. Während klassische erzählerische Erwartungen vernichtet werden, demonstrieren Filme wie *Blade Runner* wie sich die klassische Geschlechterrolle mit ihren Erwartungen für unsere Gesellschaft unzuverlässig geworden ist.

3.3 Aliens - Die Rückkehr

Es gehört zur Ironie des Films, dass der Kampf - seinem Wesen nach eigentlich Männersache - hier von einer Frau geführt wird, und dass diese Kämpferin gegen die Mutterschaft selbst Mutter werden muss (indem sie ein kleines Mädchen quasi adoptiert), um überleben zu können.

57 Jahre nachdem die Crew der Nostromo von einem Alien aufgerieben wurde, wird Ripley, die einzige Überlebende, in ihrem Rettungsboot von einem Raumer im All treibend gefunden. Die Firma

für die sie tätig ist, beschuldigt sie, die Nostromo unnötig gesprengt zu haben und entlässt sie. Vor Ripleys Rückkehr wurde der Planet Acheron kolonialisiert - eben die Welt, auf der die Nostromo-Crew den Alien gefunden hat. Doch der Kontakt zu den Siedlerfamilien ist abgebrochen. Ripley sagt zu, an einer Untersuchungsmission teilzunehmen. Ripley, Burke und eine Schar GIs landen mit einer Fähre auf Acheron. Die Bodenstation ist zerstört. Man findet die einzige Überlebende, das Mädchen Newt. Die Soldaten finden weiterhin tote Siedler, die den Aliens als Nährboden für ihre parasitäre Brut dienen. Dann greifen Aliens die GIs in Scharen an. Während der verlustreichen Schlacht wird das Kühlsystem defekt und droht zu explodieren. Auch die Fähre wird zerstört. Der Android Bishop will eine zweite Fähre vom Mutterschiff ordern. Die Überlebenden werden bei ständigen Kämpfen weiter dezimiert. Burke stellt sich gegen die anderen, da er lieber die Mannschaft opfert, statt auf die Aliens zu Forschungszwecken zu verzichten. Er fällt ihnen jedoch zum Opfer. Die Aliens entführen Newt. Ripley, die sie nicht aufgeben will, wagt sich in die Höhle der Alien-Mutter, befreit Newt und vernichtet die Brut. Vom Muttertier verfolgt gelingt ihnen die Flucht mit Bishop und einem GI zum Mutterschiff. Doch das Monster ist an Bord, und der Kampf geht weiter. Mit einem Gabelstabler-Roboter rückt Ripley der Alien-Mutter auf den Leib.



Ripley ist hier ganz anders konzipiert, als im ersten Alien-Film. Sie ist müde, angeschlagen, ausgebrannt. Die Rolle ist wesentlich ausgereifter, der Plot handelt von Krieg und Liebe, von Mutterschaft und Überleben. Ripley wandelt sich von einer unabhängigen Einzelgängerin zu einer intuitiven Mutterfigur.

Sigourney Weaver: "Diesmal war der emotionale Inhalt des Drehbuches viel ausgeprägter. Ripley ist keine zielstrebige, junge Anfängerin mehr, sondern eher eine reife Offizierin, voller Angst und gequält vom Tod ihrer Freunde".

Aliens - Die Rückkehr hebt die gesamte latente Bedeutung des ersten Teils *Alien - Das unheimliche Wesen aus dem All* ins Manifeste. Der Bezug zur Geburt ist nicht mehr verborgen, sondern offensichtlich. Insbesondere, wenn am Schluss dann tatsächlich die Alien-Mutter ins Bild gerückt wird, wie sie ein Ei ausstößt. Sie ist eine monströse, tödliche Maschine, die ihre Jungen mit aller Macht verteidigt - primitiv, unmoralisch, weiblich.

Dieser Fortsetzungsfilm weist aber leider nicht mehr den ästhetischen Charakter, also die zweite Sinn-Ebene, des ersten Films auf.

Dennoch wird wieder besonders der sexuelle Unterschied gezeigt, indem Ripley, gleichgestellt unter den Marines, einen mütterlichen Instinkt entwickelt. Auf den ersten Blick allerdings zeigt der Film keine neue oder modernere Darstellung des Geschlechterunterschiedes, sondern das klassische Bild der Frau als Mutter. Mütter sind eben immer Mütter, und immer Frauen. Die Sexualität ist zur phallischen Mutterschaft reduziert.

Damit vermittelt *Aliens* eine konservative moralische Lehrstunde über Mütterlichkeit.

Erst als Mutter gelingt es Ripley nämlich, in das Zentrum ihrer, und der Ängste der Zuschauer vorzudringen. In einem gebärmutterähnlichen, höhlenartigen Raum steht sie - ihr "Kind" in der Linken, einen Flammenwerfer in der Rechten - unverhofft vor der Ur-Mutter der matriarchalisch organisierten Aliens.

"Die Königin ist für mich eine Kombination aus dem, was Giger macht, und dem, was ich machen wollte, nämlich etwas Großes und Mächtiges zu erschaffen, etwas Erschreckendes, Schnelles, Weibliches. Schön und verschlagen gleichzeitig,..."⁵.

Ripley ist keine Mutter im eigentlichen Sinn, aber auch keine Amazone. Vielmehr vereint sie männliche Stärke mit mütterlicher Hingabe. Freud würde die Rolle des "female warrior" mit ihrer Angst vor einer Mutterschaft interpretieren.

In der Szene mit der Alien-Königin wird die Parallele deutlich: Zwei Königinnen kämpfen.

In Ripley wird ein Geschlecht geschaffen, das die männlichen Vorlieben für Gewalt mit einer weicheren, femininen Seite vereint. Sie kämpft für etwas, wofür es sich für eine Frau zu kämpfen lohnt - um das Überleben eines Kindes.

3.4 Alien 3 und Alien 4 - Die Wiedergeburt

⁵ Heard, Christoph; Gelebte Träume: James Cameron - Sein Leben, seine Träume; Nürnberg: Burgschmidt, 1998.

Bis zum dritten Teil vergingen wieder ein paar Jahre. Vier Drehbuchautoren waren verschlissen worden, ehe es in die dritte Runde gehen konnte.



Wieder einmal ist Ripley die einzige Überlebende eines von Alien angerichteten Massakers. Das Raumschiff, mit dem sie und ihre Freunde sich retten konnten, strandet auf der Gefängniskolonie Fiorina 161. Nur Ripley hat den Tiefschlaf überlebt. Nur mühsam freundet sie sich mit der neuen Situation an. Natürlich ist sie als Frau unter zwanzig Schwerverbrechern eine Attraktion. Clemens, der sie in die Gepflogenheiten des Planeten einweist, legt ihr nahe, die langen Haare abzurazieren, um weniger Aufsehen zu erregen. Aber Ripley hat zunächst andere Sorgen. Sie lässt die Leichen ihrer Freunde sezieren, um sicher zu sein, dass kein Alien mit auf der Gefängniskolonie gelandet ist. Alle Vorsicht ist umsonst, denn ein Exemplar hat überlebt, das nun in bewährter Manier umgeht und die Einwohner massakriert. Auch Ripley fällt dieses Mal dem Alien zum Opfer. Um zu verhindern, dass skrupellose Geschäftemacher das Alien in ihr ausbeuten, stürzt sie sich freiwillig in einen Kessel mit flüssigem Metall.

Selten endet ein Mainstream-Film so kompromisslos wie dieser. Alien 3 ist wieder düsterer und von der Story kompakter als der zweite Teil von James Cameron. Bereits zu Anfang sind starke Nerven erforderlich, wenn Ripley das Kind sezieren lässt. Dennoch ist die Inszenierung enttäuschend und schleppend.

Während *Alien* die Stärke Ripleys deutlich macht und *Aliens* die mütterliche Seite eines wohlgeformten weiblichen Soldaten aufzeigt, wird in *Alien 3* nicht deutlich, ob Ripley erotisch oder ungeschlechtlich auftritt.

Ripley ist eine voll vermännlichte Frau, welche die Perspektive des Unterdrückers verkörpert, während weibliche Sexualität als grotesk und böswillig dargestellt wird.

Ihre ganze männliche und weibliche Stärke, ihre sexuelle Kraft und ihr professionelles Auftreten kann ihr jedoch nicht helfen.

Die Trilogie endet nicht mit der Vernichtung des Weiblichen, aber mit der Tötung des weiblichen Körpers.

Schaf Dolly sei Dank! Das Klonen von Ellen Ripley macht es möglich, dass 1997 der vierte Alien-Film in die Kinos kam.

Die Wiedergeburt stellt eine Mischung aus der gruseligen Atmosphäre von Teil 1 und der rasanten Action von Teil 2 dar.

In *Alien IV* wird dieser biologisch-politische Diskurs im Akt der Euthanasie an Ripleys monströsen Klonen zum Extrem.

Keine andere Figur als die der Ripley hat eine solch konsequente Entwicklung ihres Rollencharakters durchlebt.



3.5 Terminator 2 - Tag der Abrechnung

Trotz Selbstironie und Komik fiel der bei den Kritikern, als "brutalster Anti-Gewaltfilm" durch.

Im Jahr 2029 wird zwischen den Menschen und den Maschinen des Supercomputers Skynet noch immer heftig Krieg geführt. Zwei Zeitreisende werden in das Jahr 1994 geschickt: das Modell Terminator 800, ist zum Schutz von Sarah Connors inzwischen zehnjährigem Sohn John abkommandiert. Um John zu töten, hat Skynet den Prototypen T-1000 losgeschickt, einen

Terminator aus Flüssigstahl, der jede Erscheinungsform annehmen und in die kleinsten Löcher schlüpfen kann. T-800 erfährt von John gleich eine moralische Lektion: er soll niemanden töten. Fortan schießt T-800 seinen Gegner die Kniescheiben weg. Man dringt in die Nervenklinik ein, in der Sarah liegt, seit sie versucht hat, das Werk in die Luft zu jagen, in dem Skynet entwickelt wird. Sarah erkennt, dass T-800 trotz des identischen Aussehens nicht der Androide ist, der ihr einst zugesetzt hat. Zu dritt gelingt die Flucht vor T-1000. In New Mexico findet man kurzfristig Ruhe. In einer Kurzschlussreaktion will Sarah Miles Dyson, den Skynet-Konstrukteur, töten, kann aber nicht abdrücken. John und T-800 überzeugen Miles von den Folgen seiner Arbeit, die 1997 den Dritten Weltkrieg auslösen wird. Zusammen dringen sie in die Firma ein, die von der Polizei umstellt wird, die T-800 für den Killer von 1984 hält. Miles sprengt das Labor, um alle Spuren von Skynet zu verwischen, und stirbt im Kugelhagel. Per Hubschrauber und Tankzug nimmt T-1000 die Verfolgung auf, die in einem Stahlwerk endet. Von einer Granate getroffen, stürzt er in ein erhitztes Stahlbecken und vergeht. T-800 folgt ihm, um auch den letzten Beweis für Skynets Existenz zu vernichten.

Im Gegensatz zum ersten Teil ist Sarah gereift; die Erinnerung an die schrecklichen Ereignisse lasten auf ihr. Linda Hamilton als Sarah wirkt hart, weiser und entschlossener. Die Figur ist schlank, stark und muskulös. Die Frau hantiert mit Waffen und wendet Kampftechniken an. Die einzige Liebesszene, als Traum inszeniert, fiel in der Kinoversion dem Schnitt zum Opfer.



Der postmoderne Science-Fiction zeigt, dass die Rollenverhältnisse innerhalb der Familie verkehrt sind. Die Frau ist frei in einer Gesellschaft ohne männlichen Vorrechte. Sie muss sich in einer von Technologie gesteuerten Gesellschaft behaupten, die immer noch von Männern dominiert wird. Sarah ist nicht idealisiert, hat aber eine engelsgleiche, auf christlicher Mythologie basierende, Ausstrahlung. Die weibliche Rolle in der Cyber-Gesellschaft ist notwendigerweise großartiger als in der Industriegesellschaft.

V. Zusammenfassung

Der Science-Fiction-Film hat, als Kellerkind des Genre - Kinos, in den letzten Jahren besonders von feministischer Seite mehr kritische Aufmerksamkeit bekommen. So bleibt es dem Science-Fiction-Film möglich noch immer Konfigurationen der Differenz zwischen des Geschlechtern zu verdeutlichen. In Film und Fernsehen, wie anderswo auch, ist es immer schwieriger geworden, den Unterschied zwischen Mann und Frau zu verdeutlichen. Immer weniger wurde dies z.B. durch deren Verhalten und ihre Arbeit möglich. Ironischerweise ist es der Science-Fiction-Film, das am scheinbar sexfreieste Genre, das weiter an der Darstellung des sexuellen Unterschiedes festhält, so wie in das klassische Kino kannte. Die Frage des Unterschiedes wird einfach auf die Unterscheidung , ob menschlich oder ob unmenschlich, also ein Alien, projiziert. Raymond Bellour glaubt, dass im 19. Jahrhundert Männer Frauen ansahen, und Angst bekamen, dass sie anders sind. Im 20. Jahrhundert dagegen schauen Männer Frauen an, und fürchten, dass sie gleich sind.

Die direkte Schilderung von Sexualität und blutiger Gewaltakte zählt ursprünglich zu den Tabus des pruden Science-Fiction-Genres.

Obwohl gerade der Science-Fiction-Film freien Raum für eine biologische und kulturelle Varianz von Erotik und Sexualität bietet. Zwischenmenschliche Beziehungen werden nur in Ausnahmen innerhalb des Genres präsentiert. Die wenigen Filme, welche die Sexualität menschlicher Frauen und ihre erotische Ausstrahlung behandeln, tun dies in der Regel im Hintergrund, oder abseits der jeweiligen Handlung. Liebesbeziehungen im Science-Fiction sind inhaltlich und erzähltechnisch in der Regel missglückt. Nur selten ist eine Liebeshandlung organisch in das Geschehen integrierbar. Die geläufige Science-Fiction-Spekulation über Sex ist die des Partner-Substitutes, also die Reduzierung auf einen Mechanismus, der Puritanismus und Terror anstatt Freiheit und Fortschrittlichkeit beschreibt.

Die angloamerikanische Filmtheorie hat den Blick des Kamera-Auges, das dem Zuschauer vorgibt, was dieser sieht und was nicht, als vorwiegend männlich und patriarchal konstituiert. Die männliche Sehweise als Sichtweise der Films nimmt den Zuschauerblick vorweg, hält ihn im männlichen Wahrnehmungsradius gefangen.

Dieser Blick entsteht - laut Freud - aus dem Partialtrieb der Schaulust, die gekoppelt ist mit der Entdeckung der Differenz der Geschlechter. Die Penislosigkeit der Frau fördert die Kastrationsangst des Mannes, der durch fetischistische Substitute den Anblick der Frau erträglich machen will.

Im Science-Fiction-Film tritt die Konstruiertheit von Weiblichkeit besonders hervor. Jenseits von ontologischen Identitätskonzepten verweisen die filmisch materialisierten Ursprungsfantasien des Science-Fiction-Films auf eine Spaltung von Weiblichkeitskonzeptionen, da der Topos der Generalität oft verschoben in Labors von mad scientists (Frankenstein - Motiv) oder in exzessiver Sexualität von Monstern dargestellt wird. Waren in Filmen wie Tarantula (1955) die erotischen Untertöne in der Zeichnung der bedrohlich gewordenen Tiere nur am Rande angedeutet, war die zweite Hälfte der fünfziger Jahre geprägt durch die Übertragung der von anonymen, außerirdischen, kommunistischen Invasoren ausgehenden Gefahr, auf die Gefahr, die von Frauen ausgeht. Im Subgenre des Horrorfilms tritt dies noch deutlicher hervor, indem sich Frauen in Tiere verwandeln. Es herrschte ein Kulturkampf um die Rollen- und Machtverteilung in der Familie. Ähnlich wie im Horrorfilm ist das Frauenbild dieser Jahre von einer gehörigen Portion Aggression und latentem Sadismus geprägt.

Die Frau ist oftmals Repräsentation eines phallozentrischen Verfahrens, indem Weiblichkeit als versicherndes, heimliches Gegenteil der Heterogenität und der Selbstidentität des Mannes fungiert. Diese Rationalität von Weiblichkeit kritisiert ein System von Sex als dem natürlichen Geschlecht, das einem diskursiv vermittelten Begriff von Gender (als sozial vermitteltem Geschlecht) zugrundeliegt. Dass die Frau im Mainstream-Science-Fiction nichts anderes als ein Störfaktor war und immer noch ist, wird vielfach deutlich. Fortschrittlich war bereits die Erste Generation des Raumschiffes Enterprise aus der Serie Star Trek, obwohl Lieutenant Uhura als Funkerin eine Tätigkeit ausübt, die schon im zweiten Weltkrieg vor allem Frauen ausübten. Ihre Rolle ist ein klassisches Beispiel einer Frauenrolle. Eigentlich kommandierender Offizier, zeigt sie immer wieder weibliche Schwächen. Dies ist charakteristisch für die Art und Weise wie Frauen ihre eigentliche Kompetenz hinter der traditionellen weiblichen Künstlichkeit in einer Welt verbergen müssen, die patriarchalisch und von männlicher Autorität dominiert wird.

Einen bedeutsamen Beitrag zur Emanzipation leisteten die zwischen 1979 und 1996 entstandenen Alien - Filme. Solche Ausnahmen können nicht darüber hinwegtäuschen, dass im zeitgenössischen Science-Fiction-Film die weibliche Rolle im Allgemeinen nach wie vor auf die wenigen Kategorien von Frauenbildern, wie sie hier beschrieben wurden, beschränkt sind.

Der Science-Fiction-Film ist eine Schrift von Bildern von der Frau, aber nicht für die Frau. Die Frau ist das Rätsel, das Geheimnis. Wie schon Freud bemerkte der "dark continent". Die Frau ist Objekt und Grund von Repräsentation. Die kulturelle Geschichtslosigkeit von Frauen lässt diese als Matrix und

Projektionsfläche, die produktiv und reproduktiv den Zusammenhang kontingenter männlicher Macht - und Sinnkonstitution garantiert, und als unterschiedliche Imagination erscheint. Das Frauenbild ist nach männlichen Paradigmen strukturiert, was an den "männlichen Ausformungen" deutlich wird. Vorstellungen über Weiblichkeit sind nur im Verhältnis zum illusionären männlichen Subjekt möglich. Die Frau wird in unserer kapitalistischen Gesellschaft noch immer fern jeder Machtposition gesehen. Sie besitzt weder Macht, noch Sprache, sondern fungiert als stumme Unterstützung wie eine Arbeiterin hinter den Kulissen, ein Zwischenglied, das selbst nicht in Erscheinung tritt.

Die Frau ist als das Andere des Mannes zu sehen, veranschlagt auf der Seite von Natur, Mutterschaft, Passivität und Sexualität.

Die imaginierte Weiblichkeit im Science-Fiction-Film ist, wie bereits erwähnt Zeichen der Repräsentanz phallozentrischer Bewusstseinsstrukturen.

Die Repräsentationen des Science-Fiction-Films entwerfen "Weiblichkeit" anhand von Körperimaginationen, die den Bogen spannen vom Mannequin (Weiblichkeit als homologe Maskierung) zum Monströsen (verworfen, objektive Inszenierung von Sex), die sich immer des Fantasma der Mutter bedienen, die als Matrix für ambivalente Verfahren fungiert, mittels denen Sex und Geschlecht konstruiert werden. Das Fantasma der Mutter ist stets als historisch situiert zu begreifen.

Die autonome, frei blickende Frau wird niemanden finden, der ihrem Blick standhält, der nicht versuchen wird, ihren Blick zu brechen und zu unterwerfen. Nur dem Vamp ist es als einzigem Frauen-Imago erlaubt, frei auf Männer zu blicken. Es gibt zahlreiche feministische Analysen des Frauenbildes, die dieses als Projektion männlicher Frauen-Mythen und -Ängste sehen, aber kaum Ansätze, die subjektive Bedeutung dieser Bilder für Frauen zu erfassen. Es stellt sich die Frage, ob es so etwas wie eine Subgeschichte weiblicher Aneignung des Films gab, die minimale Spielräume für weibliche Projektionen eröffnet hat. Die Imago des Vamps wird erklärt aus der klassischen psychoanalytischen Grundannahme des Kastrationskomplexes (die Frau dargestellt als kastrierter Mann). Die Aufspaltung in gut/böse, Mutter/Hure, Ehe/Eros, Treue/Zügellosigkeit entspricht in der Tat der innerpsychischen Aufspaltung der Frau zwischen der bösen, phallischen, und der sich mit ihrer Unterlegenheit abfindenden, schwachen, guten, familiären Frau als Schwester, Mutter, Ehefrau. Die Frauenbilder im Kino leben von der repressiven Entmystifizierung der Frau.

Der Mann ist in den meisten Science-Fiction-Filmen in der Regel angeleuchtet und unterschiedlich gekleidet (oben hell, unten dunkel), während die Frau voll ausgeleuchtet wird. Damit angedeutet ist

eine Körper/Geist - Dichotomie, welche die Frau im Status der Jungfrau imaginiert, den Mann hingegen sexualisiert und mit Begehren ausstattet. Die Frau ist verwirklicht als lustversprechendes Endziel in der melodramatischen Paarbildung oder als mythisch - verkleidetes Hindernis. Sie ist Bild - und Schauobjekt, das vom Mann - in der Positionierung der männlichen Protagonisten innerhalb der Erzählung wie vom Zuschauer - kontrolliert und in Besitz genommen werden kann.

Die klassische Frauenrolle im Science-Fiction-Film ist die, als Objekt der Betrachtung. Neugierde gehört sich für die Frau nicht. Auch mit der Frauensolidarität ist es im Film nicht weit her. Frauen sind, besonders im Mainstream-Kino, eine Männerfantasie. Sobald sie nicht das klassische (männliche) Frauenklischee verkörpern, z. B. keine Kinder wollen oder sexuelle Neigungen ausleben, werden sie zum Psychomondester.

Unter dem Deckmantel der Emanzipation kommt der Konservatismus zum Tragen, wodurch die Weiblichkeit ab den achtziger Jahren verniedlicht wird. So kommt es zum "Angriff der 20 Meter Frau" nur, weil die Heldin sich gegen den Vater und den Ehegatten zwar aus eigenen Kräften zur Wehr setzen konnte; Macht über ihren Gatten erlangte sie aber erst, nachdem sie von einem Ufo entführt wird, das ihr die Emanzipation via Laserstrahl injiziert. Es handelt sich beinahe schon um eine alberne Variante des Eskapismus von "Thelma und Louise".

Der fantastische Film kostet die Schrecken des Feminismus aus, der eherne Grundfeste der Männerherrschaft bedroht.

Während der semiotische Verweis biologische Sexualität bei Frauen unterdrückt, wurde die biologische A-Sexualität bei den Männern hervorgehoben und in vielfacher Weise repräsentiert. Frauen sind Mütter, Gattinnen, Freundinnen, die von Männern gebraucht werden, mit ihnen leiden und Verständnis haben. Ehe, Familie und hierarchisch strukturierte Gesellschaftsformen bleiben auch in fernster Zukunft noch unangetastet. Dennoch, oder gerade deshalb sind Frauen vom Science-Fiction-Film nicht wegzudenken. Der Science-Fiction-Film benutzt den Körper der Frau als Metapher für die ungewisse Zukunft - das Neue, Unbekannte, möglicherweise Vernichtende. Die Angst, dass Frauen von Aliens geschwängert werden, ist Teil dieser ungewissen Zukunft. The Thing from another world, Alien, etc...widerspiegeln die Faszination des mütterlichen Körpers, sein innerliches und äußerliches Aussehen, seine Funktionen, seine Macht.



Betrachtet man die Science-Fiction-Filme am Ende der neunziger Jahre, kann man auf die weitere Entwicklung der Frauenbilder gespannt sein. Ob in "Die Matrix" als durchaus gleichberechtigte, kühle und absolut unweiblich (abgesehen von der hautengen Kleidung, die aber keine kurvenreiche Frau rüberbringt) dargestellte Kämpferin Trinity im Cyperspace, die allerdings zu weiblichen Gefühlen fähig ist, und teilweise nur als Stichwortgeberin fungiert, oder als durchaus sehr weibliche, distanzierte, dennoch klug, mutig und konsequent handelnde Königin Amidala im neuesten Star Wars - Episode 1. Den starken Frauenrollen sind immer noch männliche "Helfer" zur Seite gestellt, aber es scheint einen Schritt in die richtige Richtung zu geben.



So lässt sich im Verlauf der Jahre wohl eine Entwicklung des Frauenbildes im Science-Fiction-Film erkennen, der Hintergrund hat sich aber nicht groß verändert. Das Frauenbild ist durchaus moderner, und der gesellschaftlichen Veränderung angepasst, aber die Bedeutung und Funktion der Rolle der Frau ist alles in allem noch immer die selbe, wie schon in den Filmen zu Beginn des Jahrhunderts.

Interessanter als die Analyse, basierend auf den Theorien Sigmund Freuds, erscheint eine Analyse aus soziologischer, bzw. gesellschaftshistorischer Sicht. Besonders, wenn man bedenkt, in welchem engen Zusammenhang das Frauenbild, die Rolle der Frau in der Gesellschaft der jeweiligen Zeit, mit der Darstellung und der Rolle der Frau im Science-Fiction-Film gesehen werden muß.

Literaturverzeichnis

Printmedien

Binder, Regina

Die maskierte Utopie: Feminismus und Science Fiction

Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1996

ISBN 3-631-48794-0

Clute, John

Science Ficiton: die illustrierte Enzyklopädie

München: Heyne Verlag GmbH, 1996

ISBN 3-453-11512-0

Diedrichsen, Diedrick
Loving the alien
Siegen: Winddruck, 1998
ISBN 3-89-408-076-0

Faulstich, Werner/Strobel, Ricarda
Verbuchung als medienästhetisches Problem:
Eine Fallstudie zu Alien
Siegen: Universität, Gesamthochschule, 1986
ISSN 0721-3271

Faulstich, Werner
Die Filminterpretation
Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1988
ISBN 3-525-33549-0

Filmarchitektur: Von Metropolis bis Blade Runner
München, New York: Prestel, 1996
ISBN 3-7913-1656-7

Freud, Sigmund
Studienausgabe: In 11 Bänden
Bd. 4, 5, 6, 7
4. korrigierte Auflage
Frankfurt/Main: Fischer, 1970-73
ISBN 3-10-822705-X
ISBN 3-10-822706-8
ISBN 3-10-822707-6

Freud, Sigmund
Die Frage der Laienanalyse:
Unterredung mit einem Unparteiischen (1926)
Studienausgabe (Schriften zur Behandlungstechnik)

Ergänzungsband

Frankfurt/Main: Fischer, 1995

ISBN 3-10-822711-4

Giesen, Rolf

Der phantastische Film

Ebersberg/Obb: Edition 8 1/2 Just, 1983

ISBN 3-923979-00-2

Grant, Barry Keith

The Dread Difference

Austin: University of Texas Press, 1996

ISBN 0-292-72793-3

Hahn, Ronald M./Jansen, Volker

Lexikon des Science-Fiction-Films

5. Auflage

München: Heyne Verlag GmbH, 1992

ISBN 3-453-00731-X

Heard, Christopher

Gelebte Träume: James Cameron - Sein Leben, seine Filme

Nürnberg: Burgschmiedt, 1998

ISBN 3-932234-97-9

Heinzlmeier, Adolf

Fritz Lang

Rastatt: Moewig, 1990

ISBN-8118-3061-9

50 Klassiker des Science-Fiction Kinos

Schondorf: Programm Giesen, Roloff und Seeßlen, 1981

ISBN 3-88144-133-6

Kniebe, Georg

Auf der Suche nach dem Geist im Kosmos:
Ein Streifzug durch die Science-Fiction Welt
Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1997
ISBN 3-7725-1252-6

Koch, Gertrud

Was ich erbeute sind Bilder: Zum Diskurs der Geschlechter im Film
Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1989
ISBN 3-87877-823-4

Kuhn, Annette

Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema
London, New York: Verso, 1990
ISBN 0-86091-993-5

Maguffee, T.D.

Sigourney Weaver: Ihre Filme, ihr Leben
München: Heyne Verlag GmbH, 1994
ISBN 3-453-07317-7

Mehlem, Axel

Der Science-Fiction-Film: Ursprünge, Geschichte, Technik
Alfeld/Leine: Coppi-Verlag, 1996
ISBN 3-930258-23-4

Peitz, Christiane

Marilyn's starke Schwestern: Frauenbilder im Gegenwartskino
Hamburg: Ingrid Klein Verlag, 1995
ISBN 3-89521-024-2

Penley, Constance

Close Encounters: Film, Feminism and Science Fiction
Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press, 1991

ISBN 0-8166-1911-5/0-8166-1912-3

Roloff, Bernhard/Seeßlen, Georg

Kino des Utopischen:

Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films

Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 1980

ISBN 3-499-17334-4

Schlesier, Renate

Mythos und Weiblichkeit bei Sigmund Freud

Frankfurt/Main: Hain, 1990

ISBN 3-445-04748-0

Schnelle, Frank

Hollywood professional: Jack Arnold und seine Filme

Stuttgart: Verlag Fischer & Wiedlerroither, 1993

ISBN 3-924098-05-0

Schnelle, Frank

Ridley Scott's Blade Runner

Stuttgart: Verlag Uwe Wiedlerroither, 1994

ISBN 3-923990-01-4

Stecher, Marcella

Der weibliche Körper als, im Science Fiction

Klagenfurter Beiträge zur Technikdiskussion Heft 81

ISSN 1028-2734

Warren, Bill

Keep watching the skies

American Science Fiction Movies of the Fifties

Jefferson, N.C.: McFarlabd Classics, 1997
ISBN 0-7864-0479-5

Weil, Claudius/Seeßlen, Georg
Kino des Phantastischen:
Eine Einführung in die Mythologie und die Geschichte des Horror-Films
München: Bernhard Roloff Verlag, 1976
ISBN 3-88144-102-6

AV-Medien

Cinemanía '97
Microsoft Corporation, 1996

Lexikon des internationalen Films
München: Systema, 1996
ISBN 3-634-23121-1

Internet

www.moviemaster.de
www.movieline.de
www.kinoweb.de
www.proc.org
www.mpimet.mpg.de

Filme

Alien - Das unheimliche Wesen aus dem All;
Regie: Ridley Scott; GB/USA, 1979

Aliens - Die Rückkehr; Regie: James Cameron; USA, 1986

Alien 3; Regie: David Fincher; USA, 1992

Alien 4 - Die Wiedergeburt; Regie: Jean-Pierre Jeunet; USA, 1997

Alraune; Regie: Arthur Maria Rabenalt; Deutschland, 1952

Barbarella; Regie: Roger Vadim; Italien/Frankreich, 1967

Blade Runner (Director's Cut); Regie: Ridley Scott; USA, 1992

Creature from the black lagoon; Regie: Jack Arnold; USA, 1954

Flash Gordon - Serials; Regie: Frederick Stephani; USA, 1936

Frau im Mond; Regie: Fritz Lang; Deutschland, 1929

Metropolis; Regie: Fritz Lang; Deutschland, 1925

The thing from another world;

Regie: Christian Nyby und Howard Hawks; USA, 1951